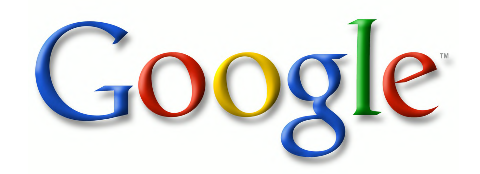






LELAND STANFORD JUNIOR UNIVERSITY
ORGANIZED 1891
STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES



Carlo Goldoni

LE THÉATRE ET LA VIE EN ITALIE

AU XVIIIe SIÈCLE

NANCY, IMPRIMERIE BERGER-LEVRAULT ET Cie.



C. N. Cochin delin. 1787. Le Beau sculp.

Portrait de Goldoni à l'âge de 81 ans par Cochin.

Carlo Goldoni

LE THÉATRE ET LA VIE EN ITALIE

AU XVIIIe SIÈCLE

PAR

CHARLES RABANY
DOCTEUR ÈS LETTRES



BERGER-LEVRAULT ET Cie, ÉDITEURS

PARIS	NANCY
5, RUE DES BEAUX-ARTS	18, RUE DES GLACIS

1896

AVANT-PROPOS.

Goldoni occupe une place importante dans l'histoire littéraire du XVIIIe siècle. Ses compatriotes l'ont surnommé le « Molière » de l'Italie. Voltaire, qui l'a célébré en vers charmants[1], l'appelait « le peintre et le fils de la nature[2] » et, faisant allusion à l'épopée héroïque de Trissino, il le félicitait d'avoir « délivré l'Italie des Goths ». Par une singularité remarquable dans l'histoire des lettres, Goldoni fit jouer, dans une langue qu'il avait apprise à plus de cinquante ans, une pièce française : *Le Bourru bienfaisant*, dont le titre au moins est resté pour désigner une nuance de caractère.

---

1. En tous pays on se pique
De molester les talents ;
Goldoni voit maint critique
Combattre ses partisans.

On ne savait à quel titre
On doit juger ses écrits ;
Dans ce procès on a pris
La nature pour arbitre.

Aux critiques, aux rivaux
La nature a dit sans feinte :
« Tout auteur a ses défauts,
Mais ce Goldoni m'a peinte. »

(Lettre en italien au marquis Albergati Capacelli, du 19 juin 1760. — *Voltaire*, édit. Beuchot, t. LVIII, p. 450.)

2. « Pittore e figlio della natura. » (Lettre à Goldoni du 24 septembre 1760, édit. Beuchot, t. LIX, p. 49.)

Il appartient encore aux lettres de notre pays par ses Mémoires, qu'il composa à un âge avancé et qu'il fit paraître par souscription[1]. Il est l'auteur d'une révolution véritable, qui remplaça l'ancienne comédie improvisée par des pièces plus régulières imitées des Français, malgré l'opposition des critiques et des acteurs, qui tenaient pour la vieille tradition italienne de la *commedia dell' arte.*

Néanmoins, si le nom de Goldoni est universellement connu, ses ouvrages sont aujourd'hui pour la plupart oubliés, du moins hors de l'Italie. La faute en est surtout aux conditions dans lesquelles les poètes dramatiques se trouvaient de son temps au delà des

1. On trouve parmi les principaux souscripteurs :

Le roi	pour 50	exemplaires
La reine	pour 25	—
Monsieur	pour 12	—
Madame	pour 12	—
Le comte d'Artois	pour 6	—
La comtesse d'Artois	pour 6	—
Mme Élisabeth	pour 15	—
Mme Adélaïde	pour 10	—
Mme Victoire	pour 10	—
Le prince de Condé	pour 1	—
Bailly (de l'Académie française),	pour 1	—
Le marquis de Bièvre	pour 1	—
Bitaubé	pour 1	—
Catherine II	pour 2	—
Ducis	pour 1	—
Le chevalier de Florian	pour 1	—
Greuze	pour 1	—
Le baron Grimm	pour 2	—
Lekain	pour 1	—

Alpes et à une précipitation de travail poussée au point d'écrire seize pièces différentes dans une seule année. Goldoni dut à cette facilité prodigieuse des triomphes éclatants, suivis toutefois d'une éclipse passagère, lorsque le goût du public vint à changer. Il lui a fallu attendre même jusqu'à ces derniers temps les monuments qui lui ont été élevés à Florence[1] et sur une des places de Venise[2]. Ce dernier le représente, appuyé sur sa canne, la figure placide et souriante, assistant encore au défilé incessant de ce peuple qu'il aimait tant et qu'il a si souvent vanté dans ses œuvres. Il a obtenu cet hommage tardif, quand l'Italie unifiée s'est mise à rechercher dans le passé tous les hommes qui l'ont jadis honorée, désireuse de payer à tous ses enfants la dette de reconnaissance du présent et du passé à la fois.

Aujourd'hui une réaction en sens favorable semble s'accomplir pour Goldoni. Ses œuvres sont fréquemment représentées sur les théâtres italiens; il existe notamment à Venise deux troupes, les compagnies Gallina et Zago, dont le répertoire s'alimente surtout de ses comédies; on en apprécie mieux depuis quelques années le mérite intrinsèque et la valeur documentaire pour l'histoire des mœurs italiennes au siècle dernier.

1. La statue de Goldoni, érigée à Florence en 1873, se trouve en face du pont alla Carraja, sur la petite place qui porte aujourd'hui le nom du poète.

2. Le monument de Venise est encore plus récent (1880). Il s'élève près du pont du Rialto.

Ce mouvement a-t-il des chances de s'étendre à l'étranger? Goldoni peut-il se flatter d'être compté un jour au nombre des génies internationaux dont s'enorgueillit l'humanité tout entière, tels qu'un Shakespeare, un Molière, un Gœthe? Il semble téméraire de l'affirmer. Goldoni est pour cela trop fortement marqué de l'empreinte de sa race et de son temps. Il est trop vénitien pour devenir jamais universel; mais, si son œuvre ne paraît pas appelée à une réputation populaire hors de l'Italie, ce n'est pas une raison pour en négliger l'étude. Depuis Stendhal et Mérimée, nous aimons à rechercher les traits caractéristiques qui distinguent les gens et les peuples, et Goldoni représente un des côtés les plus frappants de la race italienne. Il n'a pas l'âpre génie de Dante et le sérieux qui marque si profondément nombre de ses compatriotes de la lignée du grand Florentin; il n'a pas non plus le sourire sceptique de Boccace ou de l'Arioste. Mais en dehors de ces deux familles d'esprit, il en est une autre, en Italie, que l'étranger connaît moins et qui offre une physionomie plus aimable: la bonhomie, la bonté même et la douceur se peignent sur ses traits, sans exclure cependant la malice. Goldoni représente cette famille avec grâce et parfois avec force; il plaît par ses qualités et même par ses défauts, par son absence d'aigreur, son indulgence attendrie, sa nonchalance aimable. En un mot, il fait honneur à son pays et à son temps.

Ajoutons qu'il présente à la France un autre objet d'attention; il est un de ces étrangers que les hasards de la vie, les circonstances, souvent un attrait instinctif ont appelés chez nous, qui s'y sont plu, puis s'y sont fixés et, sans oublier leur patrie d'origine, sont devenus des Français d'adoption et de choix. Goldoni est peut-être de tous celui qui nous est resté le plus fidèle, dans les bons et dans les mauvais jours; il n'a jamais oublié les devoirs qu'impose l'hospitalité reçue au foyer d'un autre peuple, et à ce titre il mérite de nous des égards particuliers. C'est donc avec une sympathie justifiée qu'on se propose ici de retracer sa vie et d'étudier son œuvre; la sympathie n'est pas contraire à la liberté de la critique, quand elle s'allie à l'impartialité. Elle est même nécessaire pour comprendre, car les gens ne se révèlent véritablement ce qu'ils sont qu'à ceux qui les aiment.

Carlo Goldoni

CHAPITRE PREMIER.

L'HOMME.

La race et le milieu.

Goldoni est à la fois un produit de la Venise décadente, un disciple de la philosophie du XVIIIe siècle et un admirateur du XVIIe siècle français. — Venise à la fin du moyen âge. — Changements survenus au XVIIIe siècle. — Abaissement de l'art architectural et décoratif. — Les modes de France. Les femmes. — Le carnaval. — Le masque. — Licence des couvents. — Les courtisanes. — Le jeu. — La musique. — La poésie vénitienne. — Recherche des livres français. — Faiblesse et anarchie du gouvernement. — Douceur du peuple. — La corruption des mœurs n'est pas particulière à Venise au XVIIIe siècle; ce qui caractérise la République décadente, c'est la frivolité et l'enfantillage; de là vient la facilité de sa chute.

Origines de Goldoni. — Le père dissipateur s'établit médecin à Chioggia. — Éducation de Goldoni. — Premières lectures. — Goldoni docteur en droit et avocat. — Premières amours. — Goldoni entre dans les emplois publics. — Il devient poète attitré de la troupe de Médebac. — Fin des années d'apprentissage. — Mariage de Goldoni.

Depuis Montesquieu, et surtout depuis Stendhal, Sainte-Beuve et Taine, la critique moderne s'est accoutumée à étudier l'homme, non plus à la façon abstraite de Descartes, mais en recherchant les influences de la race, du climat, du temps et du milieu. Elle en a tiré souvent des conséquences faussées par l'exagération : si cette théorie présentait la réalité rigoureuse des vérités mathématiques, Thomas Corneille devrait dans cette algèbre morale présenter une équation strictement égale à celle de son frère, l'auteur du *Cid*, puisqu'ils sont tous deux le produit de données

identiques. On invoque, il est vrai, les lois encore mystérieuses de l'hérédité, qui résume chez tel descendant certaines des qualités de la race et qui les modifie chez tel autre au point de les supprimer presque; cela revient à dire, si je ne me trompe, que l'individualité humaine est, en somme, le facteur le plus important dans le calcul moral et nous ramène par un détour à la vieille théorie, trop absolue aussi dans son genre, d'après laquelle le caractère individuel est une force douée d'une activité propre, qui échappe à toute analyse.

D'autre part, les influences extérieures se modifient en se combinant, et Goldoni en fournit un exemple digne d'être noté. Il est à la fois un fils de la Venise décadente, un disciple de la philosophie du XVIIIe siècle, un admirateur du XVIIe siècle français et surtout de son représentant le plus élevé dans la comédie, Molière. Il tient de son origine sa bonhomie, sa nonchalance, sa débonnaireté, qui émoussent trop souvent chez lui les traits de la satire, alors que certains de ses contemporains et de ses compatriotes, Charles Gozzi, par exemple, bien que soumis aux mêmes influences, ont protesté violemment contre elles et se sont montrés aussi violents, aussi âpres, aussi révolutionnaires que Goldoni est doux, insinuant, modéré. Mais ce dernier doit aussi à son origine vénitienne la vivacité qui éclate dans ses pièces populaires, le naturel de son dialogue, la vraisemblance de son action, le dédain de la déclamation, la sincérité avec laquelle il imite et reproduit la nature.

Au XVIIIe siècle il emprunte l'amour un peu vague de l'humanité, prise en général, les tendances moralisatrices de son théâtre, la prédominance des conditions, le goût de la tragédie bourgeoise et de la comédie sérieuse, le souci d'être utile plus encore que de plaire; au XVIIe siècle français la recherche de la vérité, la préférence donnée aux caractères, dont il substitue la peinture à

l'intrigue, élément essentiel de l'ancienne comédie *dell' arte*. Il recherche, il est vrai, l'originalité en s'efforçant de nuancer les caractères, que Molière avait, au contraire, la plupart du temps concentrés dans une seule figure avec une force et une sobriété extrêmes. Par le choix des détails, par la répétition des mêmes traits, variés et adoucis, Goldoni se rattache aux écoles dites de décadence, qui succèdent périodiquement aux siècles classiques, alors que les sujets généraux ont été traités par les maîtres d'une manière « définitive », et qu'il ne reste plus d'autres ressources à leurs successeurs, pour être originaux, que de nuancer les couleurs brillantes et solides employées par leurs devanciers. Après les grandes routes du cœur, largement ouvertes par Molière dans la forêt de l'observation humaine, Marivaux dut se contenter, selon le mot de Voltaire, d'y percer de modestes sentiers. Mais cette manière atténuée, qui charme par sa nouveauté, se combine au XVIII[e] siècle avec les tendances nouvelles des esprits. On tire soi-même la moralité de ses œuvres au lieu de laisser au spectateur le soin de la trouver; c'est le règne de la prédication, moins morale au fond que l'œuvre virile et simple qui s'abstient de prêcher, parce que la conclusion s'impose d'elle-même; on ne voit apparaître la thèse qu'au moment où les convictions sont ébranlées et où tout est remis en question.

Il convient d'étudier Goldoni sous ces divers aspects. On le montrera élève de Molière dans sa réforme littéraire et disciple du XVIII[e] siècle dans sa réforme morale; mais il faut le présenter tout d'abord dans ses origines, fils de la Venise affaissée, qui achève de mourir à la fin du siècle dernier.

I.

Talleyrand disait, après la Révolution et l'Empire, que « l'on ignorait le bonheur de vivre, si l'on n'avait pas traversé les belles années qui précédèrent 1789 ». Entre la mort de Voltaire et la Révolution il restait, en effet, à parcourir une dizaine d'années, qui furent, sinon les plus grandes, du moins les plus douces et les plus heureuses. La guerre entre la philosophie et l'esprit ancien semblait terminée; il ne restait plus en apparence d'opposants. De là un charme singulier dans les relations sociales, car tout le monde se trouvait à peu près de la même opinion. C'était comme un désarmement général, une trêve, qui semblait devoir être de longue durée, entre les luttes du siècle et le combat terrible qui allait en remplir la fin.

Venise n'avait pas connu ces agitations de la pensée, mais elle jouissait aussi du « bonheur de vivre » avant de couler lentement, comme un vaisseau blessé, dans les flots de l'Adriatique. Les luttes qu'elle avait soutenues pendant quinze siècles, étaient toutes politiques et s'étaient terminées à son détriment. Dépossédée de sa suprématie maritime et commerciale par l'Angleterre et la Hollande, de ses domaines orientaux par la Turquie, de l'hégémonie exercée au moyen âge sur l'Italie, par les maisons d'Autriche et de Bourbon, elle s'endort à demi couchée sur ses lagunes, et la pâleur de ses flots laisse encore une trace sur son visage lassé. Elle a renoncé à lutter contre la fatalité, elle oublie sa gloire dans l'oisiveté et les plaisirs.

Déjà, au XVI[e] siècle, Joachim du Bellay avait aperçu la décadence approchante sous les apparences de la force :

Il fait bon voir, Magny, ces coïons magnifiques,
Leur superbe arcenal, leurs vaisseaux, leur abbord,
Leur Saint-Marc, leurs palais, leur Realté, leur port,
Leurs changes, leurs profitz, leur banque et leurs trafiques;

Il fait bon voir le bec de leurs chapprons antiques,
Leurs robes à grand'manche et leurs bonnets sans bord,
Leur parler tout grossier, leur gravité, leur port,
Et leurs sages advis aux affaires publiques;

Il fait bon voir de tout leur Sénat balloter,
Il fait bon voir partout leurs gondoles flotter,
Leurs femmes, leurs festins, leur vivre solitaire;

Mais ce que l'on en doit le meilleur estimer,
C'est quand ces vieux coquz vont épouser la mer,
Dont ils sont les maris et le Turc l'adultère[1].

Cette « République de Castors », comme l'appelle Gœthe, s'était peu à peu désaccoutumée du labeur profitable et, comme un fils de famille, vivait sur le capital amassé par les travaux des ancêtres. Même au temps de sa splendeur, elle avait follement aimé le plaisir, le carnaval, les masques et les bouffons. Le même Joachim du Bellay s'écrie dans ses *Regrets,* en parlant de Venise:

Voicy le Carneval, menons chacun la sienne;
Allons baller en masque, allons nous pourmener,
Allons voir Marc-Antoine ou Zany bouffonner,
Avec son Magnifique à la vénitienne....

Cette réputation était si bien établie que l'ambassadeur d'Espagne au couronnement de Marie de Médicis, à Saint-Denis, appelait son collègue vénitien, Antonio Foscarini: *Ambasciator*

1. *Les Regrets,* sonnet 133.

de' pantaloni, sur quoi les deux suites en vinrent aux coups, quelques heures avant l'assassinat de Henri IV. La « ville du carnaval et la patrie de Pantalon », tels semblent être désormais, pendant deux siècles, les noms véritables de la Venise dégénérée. Aussi, dit le chevalier de Saint-Didier, en 1680[1], « la fameuse liberté de Venise y attire les étrangers en foule; les divertissements et les plaisirs les y arrêtent et épuisent leur bourse ».

Quel spectacle va s'offrir aux yeux des ces étrangers, attirés par l'espoir du plaisir? Après les pèlerins qui vont à Jérusalem en passant par Venise, tels que Villehardouin et Jacques Lesaige, voyageur flamand du xve siècle[2], Commines nous le décrit, un des premiers, dans un curieux passage de ses *Mémoires,* en racontant cette ambassade, où sa finesse gauloise avait été dupée par la duplicité italienne, mais où il avait pu observer l'originalité des mœurs vénitiennes, qui subsista jusqu'au dernier jour, captivé par le charme de cette ville singulière, charme que nous ressentons encore aujourd'hui:

... Le Canal grant est bien large. Les gallées y passent à travers, et y ay veu navire de quatre cens tonneaux ou plus près des maisons; et est la plus belle rue que je croy qui soit en tout le monde, et la mieulx maisonnée, et va le long de la ville. Les maisons sont fort grandes et haultes, et de bonne pierre, et les anciennes toutes painctes; les autres faictes depuis cent ans. Toutes ont le devant de marbre blanc, qui leur vient d'Istrie à cent mils de là, et encores mainte grant pièce de porphire et de sarpentine sur le devant. Au dedans ont pour le moins, pour la pluspart, deux chambres, qui ont les planchez dorez, riches

1. *La Ville et la République de Venise.* Amsterdam, 1680. In-12.

2. *Voyage de Jacques Lesaige... à Jérusalem.* 1851, Douai.

manteaulx de cheminées de marbre taillez, les chalitz des lictz dorez et des ostevens paincts et dorez, et fort bien meublées dedans.

C'est la plus triomphante cité que j'aye jamais veue et qui plus fait d'honneur à ambassadeurs et estrangiers, et qui plus saigement se gouverne, et où le service de Dieu est le plus solempnellement faict : et encores qu'il y peust bien avoir d'autres faultes, si croy-je que Dieu les a en ayde pour la révérence qu'ilz portent au service de l'Église...

Deux siècles plus tard, le Canal grand, Saint-Marc, la rive des Esclavons, la Piazza et la petite place, la Piazzetta, offrent encore le même spectacle. C'est le même air tiède et enveloppant, chargé des senteurs humides de l'Adriatique, qui pénètre les corps et les âmes, y insinue la volupté et la recherche de la sensation poussée jusqu'à l'anéantissement de la pensée. « Le tranquille balancement des barques, dit Mme de Staël dans *Corinne,* porte à la rêverie et à la paresse. » La nature elle-même se fait la complice de cet engourdissement délicieux, qui se glisse dans les sens et dans l'esprit, comme la gondole effleure les canaux des lagunes. C'est le même ciel estompé et adouci par le reflet des eaux, dont la douceur contraste avec l'azur cru, qui apparaît par tranches dans un violent contraste entre les maisons blanches d'autres villes d'Italie. C'est le dédale infini des canaux, où la barque, bercée par l'eau morte sur un rythme doux et incessant, attend le maître qu'elle va porter en silence au rendez-vous concerté de la veille; ce sont les mêmes rues étroites, où l'on se coudoie sous le masque, qui ne laisse apercevoir que des yeux brillants, animés un instant par la surprise des rencontres anonymes.

Au dedans des palais, qui bordent le grand Canal, vivent encore les représentants des noms illustres de l'aristocratie vénitienne. Désintéressés de la politique, réduite à l'art de vivre au jour le jour, ces héritiers des Vendramin, des Mocenigo, des Giustiniani ne s'attachent plus qu'à ce qui peut rendre la vie

plus commode et plus molle. Mais ils sont restés les maîtres de ces vastes édifices élevés par leurs ancêtres, où languit leur décadence encore imposante, et toujours aimable. Le « Canal grande » n'est pas devenu une vaste « hôtellerie », suivant l'énergique expression du poète Giosué Carducci; les gondoles qui le sillonnent ne se sont pas encore transformées en « couches pour les amours hâtives des visiteurs étrangers, que les vers du Tasse invitent au plaisir[1] ».

Cependant les anciens palais conservent seuls l'architecture grave et à la fois gracieuse des beaux temps de Venise. Au XVIIIe siècle, le goût du joli prédomine, là comme partout; la fantaisie langoureuse des architectes, dont le plus célèbre est Balthazar Longhena, a introduit les ornements exagérés, les volutes capricieusement enroulées, les frises, les tympans sans goût et sans caractère; les sculpteurs aident les architectes dans cette œuvre malsaine et la peinture rivalise à l'intérieur pour gâter les édifices par des décorations qui réalisent les rêves de la poésie « *secentista* », obligeant jusqu'aux pierres à se plier aux métamorphoses et aux « concetti ». A l'intérieur, les plafonds laissent pendre les lustres où se joue capricieusement la lumière; les étagères des appartements sont chargées des verreries de Murano, aux tons capricieux dans leur éclat trop vif.

Le grand peintre du temps, Tiepolo, rappelle encore par l'éclat de la couleur et les jeux de la lumière les traditions de Véronèse et du Titien. Mais Longhi, Guardi, Canaletto renoncent à des sujets trop élevés pour leurs contemporains et se confinent dans la peinture de genre, par une évolution semblable à celle que Goldoni portait en même temps sur le théâtre. Leurs tableaux

1. E le gondole talami d'amore ai forestieri con le ottave del Tasso mezzane. (*Nuova Antologia,* 16 mai 1889)

réfléchissent la clarté douce et argentée du ciel vénitien et l'opale des eaux de l'Adriatique; minutieusement exacts, comme nous pouvons le constater encore, car le décor extérieur n'a pas changé, ils peignent sous toutes les faces cette Venise galante, légère, efféminée, qui semble vivre encore sous leur pinceau, tandis que Rosalba Carriera dans ses pastels retrace les physionomies souriantes, mais effacées, des Vénitiennes du dernier siècle, ombres diaphanes d'un monde évanoui.

II.

Si l'art vénitien et l'industrie nationale jettent encore dans l'architecture et l'ameublement un fugitif éclat, ce sont les modes de France qui règnent exclusivement à Venise pour l'habillement des hommes et des femmes. Tous les ans, depuis la fin du XVIe siècle, on expose dans la rue marchande, la Merceria, un mannequin géant, « la poupée de France », vêtue au dernier goût de Paris. Elle arrivait d'ordinaire le jour de l'Ascension, la *Senza*, et attirait la foule, curieuse de constater les changements introduits par la mode depuis l'année précédente. Cette mode, qui ordonnait aux femmes de se découvrir largement la poitrine, était tout à l'avantage des Vénitiennes, grasses et blanches; aussi, s'il faut en croire Henri Estienne[1], ce sont elles qui les premières auraient donné le spectacle de « l'espoitrinement des dames et des demoiselles ». Mais c'est là le seul hommage que les Vénitiennes rendent à la nature : le reste de leur ajustement est tout artificiel. Le velours, la soie, le brocart aux plis raides, les dentelles, les pierreries et les joyaux de toutes sortes les recouvrent et les parent, aux jours de fête, quand les Vénitiens ne peuvent se montrer que sous le costume solennel des anciens temps, par exemple pour l'entrée en fonctions des procurateurs de Saint-Marc.

Le reste du temps, surtout à la fin du siècle, les femmes passent tout d'un coup à l'extrême simplicité et il n'est pas rare de les voir courir sur la grande place « en petites mules, en

1. *Deux dialogues du nouveau langage français italianisé.* Paris, Lemerre, 1885.

corsage ouvert et en cotillon court[1] ». Elles ont pour leur personne des soins raffinés dont on peut juger par un almanach du siècle dernier[2], où se trouvent décrits en détail les innombrables ingrédients qui entrent dans la « bibliothèque de toilette » d'une élégante : eaux, esprits, essences, aluns, éponges, pommades, huiles, vinaigres, pâtes, savons, poudres, fards, gants, mouches, poudres dentifrices, sachets, lait virginal, rouge, pastilles, etc. Les Vénitiennes usent de précautions infinies pour garder la fraicheur célèbre de leur teint ; elles ont recours à mille onguents pour enlever les taches ; elles ont des secrets pour s'épiler, pour augmenter la douceur et l'éclat de la peau, pour donner aux ongles une teinte rosée.

La coiffure est une grande affaire, presque aussi importante à elle seule que tout le reste. De tout temps les Vénitiennes avaient teint leurs cheveux et, dès le XVIe siècle, on les voyait passer de longues heures à leur balcon, faisant sécher au soleil leurs longues tresses, soumises chaque jour à une opération minutieuse, qui leur donnait cette nuance indéfinissable célèbre sous le nom de blond vénitien. Au XVIIIe siècle, la teinture est inutile ; la poudre prête à tous les visages une apparence uniforme, qui supprime la distinction des âges, mais avive par la blancheur de la tête l'éclat des yeux, généralement noirs et vifs. La complication de la coiffure fait de l'artiste qui y préside un important personnage : c'est généralement un Français — on l'appelle, même en vénitien, un *coiffeur*. Il étale une large chaîne à son gilet et se fait appeler *Illustrissime,* comme un patricien. Quel que soit son âge, les plus

---

1. Cité par Vittorio Malamani, *Il settecento a Venezia*. Turin-Rome, 1891.

2. Lettre de Ballarini à Daniel-André Dolfin, ambassadeur de France, du 19 mai 1781. P. G. Molmenti, *Studi e ricerche di storia e d'arte*. Turin-Rome, 1892.

jeunes, les plus belles en raffolent ; ne tient-il pas entre ses mains l'édifice fragile de leurs séductions[1] ? Aussi Casanova rencontre sous les *Plombs* un de ces artistes, trop bien traité par sa cliente et qui s'était fait prendre sur le fait.

---

1. Da gran *monsù* elli veste
E l'orologio i gha...
I xe chiamai da tute
Zovene, bele e brute
E i core qua e là.

Per questo elli se crede
De aver gran nobiltà ;
Nel trato affettatissimi
El titol d'*Illustrissimi*
I vol che ghe sia dà.

(Malamani, *op. cit.*)

III.

Ainsi attifées, les femmes vont se faire admirer à la place Saint-Marc, sur le *liston,* endroit plus spécialement réservé à la promenade. Gaspard Gozzi, le satirique[1], nous les peint « arrivant en foule et débouchant de toutes les rues ». Il est tard, car elles se lèvent au plus tôt à midi (*all' alba dei tafani*), le moment « qui est l'aube des taons ». Deux files se forment, l'une, celle des femmes dont la beauté ne craint pas la clarté modérée de la lune, l'autre, celles des élégantes qui, justement défiantes de leurs charmes, préfèrent l'obscurité. — « Elles se rendent justice en restant à l'ombre, ces chauves-souris ! » — disent les premières. — « Les audacieuses, répliquent leurs rivales, qui viennent étaler leur marchandise ! » La même variété se retrouve dans les attitudes : celle-ci marche à pas rapides, celle-là promène lentement ses flancs balancés.

Dimena l'altra
Come anitrino gli ondeggianti lombi.

En voici une qui lève hardiment la tête, une autre qui incline le torse de côté ou qui appuie les mains sur ses hanches, les coudes en arrière. La plupart ont l'éventail en main, l'ouvrant et le fermant continuellement d'un geste accoutumé.

La promenade est le grand rendez-vous des petits-maîtres et des Vénitiennes ; elles y rencontrent ceux pour lesquels elles ont fait tant de frais et qui forment autour d'elles un galant cor-

---

1. *Del passeggiare per la piazza.* Poesie di Gasparo Gozzi. Florence, 1863.

tège : cavaliers à perruque poudrée et musquée, au manteau bouffant, abbés poupins, cavaliers servants, femmes eux-mêmes par le soin qu'ils apportent à leur costume et par leur souci de plaire. Dotti décrit ainsi leur extérieur : la perruque toute frisée, la chemise toute en dentelle, le bas d'Angleterre, l'escarpin verni, le pourpoint brodé d'or, la canne à la main, la bague au doigt, l'épée brillante au côté, gants blancs, bijoux au col et au chapeau avec l'agrafe en diamant. On se salue, on s'aborde avec force révérences, façons mignardes, parler zézayant. Il est facile de deviner la futilité des conversations, qui n'ont toutes qu'un seul thème : l'amour, ou plutôt la galanterie rapide, le caprice aussi vite satisfait que conçu.

Cependant, à la fin du XVIIIe siècle, la femme, qui jusque-là avait été soigneusement tenue à l'écart des affaires, commence à s'occuper de politique et du premier coup y devient maîtresse. N'est-ce pas, selon Beaumarchais, une des formes de l'intrigue?

« La Vénitienne ne fait plus l'amour, dit un satirique[1], mais pis encore. Elle parle politique au casino, au café, jusque dans l'alcôve et le cabinet de toilette. Elle invente de nouveaux systèmes, se transforme en législatrice, arrange les affaires de la République, épure le Sénat et la Quarantie; elle fait des Correcteurs... c'est un petit Machiavel. » De là des brigues, des rivalités, des violences, où la femme a recours à ses armes naturelles et se venge d'une adversaire en l'égratignant publiquement sans pourtant la défigurer, vu l'endroit où s'applique d'ordinaire la correction. D'après Goldoni[2], les Vénitiennes, « qui jusque-là ne lisaient pas beaucoup », se mirent à prendre subitement du goût pour les lectures sérieuses, notamment pour le *Spectateur*

1. Barbaro. Voir Malamani, *Il settecento a Venezia*

2. *Mémoires*, t. II, p. 171.

d'Addison, qui commençait à se répandre en Italie, et entreprirent de devenir philosophes. On trouva désormais des dissertations morales sur leurs toilettes, mais le diable n'y perdait rien pour cela.

Les intrigues sont faciles, grâce à la liberté du masque, qu'on porte pendant les deux carnavals : l'un dure de l'Avent à Noël, l'autre de l'Épiphanie au mercredi des Cendres. Jeunes et vieux, patriciens et plébéiens, riches et pauvres, tous, pendant ce temps ne sortent qu'en domino, la tête et les épaules couvertes d'un vaste camail (*la bauta*), un loup blanc ou noir, muni d'une longue barbe, cachant les traits du visage; les mères elles-mêmes, qui portent leurs enfants suspendus à leur cou, sont masquées. Sous ce voile qui dissimule les traits, sous ce manteau qui ne permet pas de distinguer la forme du corps et confond presque les sexes, la liberté est sans limites, et la gondole est là, complaisante et discrète, pour conduire aux rendez-vous. Est-ce une patricienne, une bourgeoise, ou même une religieuse, qu'un regard rapide échangé sous le masque a fait vôtre pour quelques heures? il est impossible de le savoir.

La clôture des couvents s'ouvre facilement pour permettre aux recluses malgré elles de courir la nuit aux rendez-vous. Sans doute il ne faut pas prendre à la lettre ce que nous raconte à ce sujet Casanova; il a probablement calomnié l'abbé de Bernis. Mais M. de Frontay, ambassadeur de France à Venise, fut le héros d'une aventure scandaleuse, toute semblable, avec une religieuse du couvent de San Lorenzo, Maria de Riva, dont Casanova n'a fait sans doute qu'arranger l'histoire[1] et, si l'on ne peut se fier au récit du célèbre aventurier, en ce qui concerne la matérialité des

1. Fulin, *Studii nell' Arch. degli Inquisitori di Stato*. Venezia, 1868.

faits, son œuvre étrange et cynique n'en est pas moins une peinture fidèle, atténuée peut-être au dire de juges impartiaux[1], de l'atmosphère ambiante.

Les couvents, d'ailleurs, étaient plutôt des salons[2], souvent assez mal famés, où les religieuses, en robes décolletées et couvertes de dentelles, recevaient au parloir, véritable foyer d'intrigues galantes, des personnes des deux sexes; les ecclésiastiques eux-mêmes assistaient à ces conversations et y prenaient leur bonne part. D'après le président de Brosses, trois monastères se disputaient, en 1739, l'honneur d'offrir une maitresse au nouveau nonce attendu à Venise. Les rendez-vous se concertaient par l'entremise des sœurs converses, qui, ayant la facilité de parcourir librement la ville pour recueillir les aumônes, prêtaient obligeamment leurs services aux cavaliers généreux et aux nonnes qui soupiraient derrière leurs barreaux.

Entre les religieuses et les courtisanes la différence était faible et la transition sera facile. Les courtisanes de Venise étaient les plus belles, les mieux parées et les plus aimables du monde; leur réputation attirait de toutes parts les étrangers. Dès l'an 1500, on en comptait onze mille à Venise et, en 1514, la République dans l'embarras eut recours à une taxe sur leur commerce pour exécuter des travaux à l'Arsenal. Plus tard le sénat, désireux d'arrêter les progrès du mal, au contraire de saint Louis, qui imposait en France la « ceinture dorée » aux filles folles de leur corps, promulguait des lois somptuaires et interdisait aux courtisanes l'usage des tapisseries et des cuirs dorés pour la tenture de leur maisons, de l'argent, de la soie, des chaînes, des perles,

1. Malamani, *Il settecento a Venezia*, p. 117.

2. Voir le tableau fait par Longhi du parloir de San Zaccaria.

des anneaux pour leur costume; mais ces décrets, en contradiction avec les mœurs, tombèrent vite en désuétude; au dix-huitième siècle « l'état des courtisanes était dans une telle splendeur qu'une fête donnée par les femmes de cet état au prince de Danemark effaça, par la magnificence et par l'éclat des habits et des pierreries, celle que les Gentilles-Donnes avaient offerte au même prince[1]. »

1. *Nouveaux Mémoires* ou *Observations sur l'Italie et sur les Italiens,* par deux gentilshommes suédois. Londres, 1764, t. II.

IV.

Était-il besoin, d'ailleurs, de placer ses amours si bas ? Les courtisanes ne servaient guère qu'aux étrangers pressés ; les Vénitiens pouvaient s'adresser, sans crainte d'être trop durement repoussés, à leurs compatriotes réputées honnêtes qu'ils rencontraient dans les églises, aux casinos et surtout au célèbre *Ridotto*.

Les églises étaient le lieu ordinaire de rendez-vous pour les amoureux, les galants, les intrigants, les oisifs en quête de bonnes fortunes, les abbés qui « portaient le costume ecclésiastique par économie[1] ». Ils y rencontraient des femmes qui tenaient, en guise de livre de messe, le *Pastor fido,* ou pis encore, et dont les préoccupations se ressentaient naturellement de ces galantes lectures.

Les casinos (*casini*) ressemblaient fort aux « petites maisons » de nos grands seigneurs et de nos fermiers généraux. La simplicité de l'extérieur contrastait d'ordinaire avec le luxe raffiné du dedans. Partout des glaces qui reproduisaient et multipliaient les attitudes voluptueuses, des meubles à la persane, des vases à la chinoise, réalisant un songe oriental, et, pour compléter la ressemblance, un sérail incessamment renouvelé par les hasards des rencontres ou recruté parmi de pauvres enfants, que leurs mères vendaient et que les libertins faisaient élever avec soin

---

1. Perche il modo non ha da far gran spese
Lascia gli abiti tutti alla francese
E si pone d'abate il collarino,

dit un poëte satirique, cité par Malamani : *Il settecento a Venezia.*

jusqu'au jour où les talents ainsi acquis dédommageraient amplements des dépenses qu'ils avaient coûté. Cependant le dieu qui régnait en maître dans les *casini* était plutôt le jeu que l'amour; la première de ces passions, si fréquente à Venise, avait au *Ridotto* un véritable temple ouvert à son culte public. Les comédies de Goldoni nous fourniront à cet égard ample matière à description.

V.

L'art, qui par-dessus les autres charmait les Vénitiens de la décadence, était la musique, le plus sensuel de tous. C'est un de leurs compatriotes Monteverde (1565-1649), considéré à juste titre comme le créateur de la tonalité moderne, qui substitua à l'harmonie incolore du plain-chant l'accord chromatique, d'une intensité et d'une sensualité si vibrantes. L'impression produite par la musique nouvelle était si forte, qu'en écoutant certains airs les femmes s'évanouissaient, même à l'église [1]. C'était dans les hospices qu'on entendait la meilleure musique. Porpora, Scarlatti, Hasse et Jomelli dirigeaient les chœurs d'orphelines élevées dans ces établissements, et dont les voix suaves ravissaient les auditeurs. Le visage des chanteuses ne répondait pas toujours, il est vrai, à la beauté des voix; J.-J. Rousseau nous a conté ses désillusions à cet égard. Mais l'impression n'en était pas moins puissante.

La musique religieuse avait été renouvelée par le grand Marcello, qui, après une jeunesse désordonnée, étant un jour entré dans l'église des Saints-Apôtres, tomba dans un trou qu'il n'avait pas aperçu sous ses pieds et, prenant cet accident pour un avertissement céleste, changea de vie subitement. Il composa alors la musique divine de ses *Psaumes,* qui l'ont fait appeler le Raphaël des musiciens, laissant à ses élèves des modèles dont ils ne surent pas imiter la grandeur et la gravité sacrée. Dans

1. Le dame cadevano in svenimento, come la signora padovana di Beckford, rapita dalla musica. (Malamani, *Il settecento a Venezia.*)

son *Théâtre à la mode*[1], Benedetto Marcello a fait lui-même la satire du goût français et des opéras selon la formule en faveur, pour lesquels Goldoni a composé tant d'insipides livrets.

On devine ce que pouvait être la poésie dans un semblable milieu. La littérature devient de plus en plus vide et lascive ; les poètes, ou ceux qu'on appelle de ce nom, riment de simples obscénités comme Giorgio Baffo et Pietro Buratti, ou roucoulent à la manière des Arcades, comme Giacomo Mazzolà, qui écrit plus de cinq cents sonnets[2]. Bien que son inspiration soit également anacréontique, Antonio Lamberti[3] s'élève cependant fort au-dessus de ces misérables et indécents rimeurs. Il est l'auteur de la célèbre chanson : *La biondina in gondoleta,* qui est restée populaire dans les lagunes. Ce poète, en dialecte vénitien, a vengé sa patrie du reproche que lui adressait Alfieri d'être incapable de traiter les sujets élevés et, si nous en croyons Cesarotti, il a su, « non seulement dans les sujets familiers et badins, mais encore dans les sujets touchants, délicats, et même philosophiques, porter le dialecte à une telle perfection, qu'il l'a mis en mesure de soutenir la comparaison avec les poésies les plus célèbres des langues nobles, celles d'Anacréon, de Pétrarque et de La Fontaine. »

Toutefois Lamberti est une exception, quoique très significative encore. La volupté elle-même, bien qu'elle soit une source d'inspiration très inférieure, peut animer un vrai poète, lorsqu'elle est profondément ressentie; elle demande une certaine

---

1. *Teatro alla moda.* La traduction de ce livre, par Ernest David, a paru récemment, précédée d'une *Étude sur Marcello, sa vie et ses œuvres,* et d'une préface de L. A. Bourgault-Ducoudray. Paris, Fischbacher.

2. Quelques poètes pourtant ne sont pas sans valeur, par exemple Lodovico Pastò et Francesco Gritti.

3. 1757-1832.

énergie, au moins physique. Les Vénitiens du XVIIIe siècle ne pouvaient plus rien éprouver avec force ; aussi se rabattaient-ils sur des matières plus à leur portée. « Les lecteurs, dit Baretti, recherchent exclusivement les romans et les contes galants sottement traduits du français. » Les esprits, qui avaient perdu toute vigueur, se plaisaient à de misérables bluettes, sans autre mérite qu'une certaine harmonie de facture. Les poètes prenaient pour sujet de leurs vers une mouche, le carlin de leur maîtresse, ou moins encore, une souris, un oiseau, une boucle de cheveux, un éventail, la mousse du chocolat, la pantoufle d'une procuratrice. Goldoni lui-même a écrit une longue pièce de vers pour célébrer les qualités de Babiole, petite chienne de « S. Exc. madame la comtesse de Baschi, ambassadrice de France à Venise ».

On préférait pourtant à ces insipides productions nationales les livres licencieux venus de France et introduits à Venise par contrebande. D'après un rapport curieux de Casanova, adressé aux Inquisiteurs d'État[1], ces ouvrages se trouvaient dans la bibliothèque secrète des principaux patriciens. Pour qu'il ne manquât rien à l'ironie de la situation, l'impudent auteur des célèbres *Mémoires,* devenu espion sur ses vieux jours, tout en remplissant sa mission en conscience et en reconnaissant que les ouvrages qu'il dénonçait méritaient d'être brûlés, faisait observer, non sans raison, qu'un livre « n'est jamais aussi recherché que lorsqu'un décret du souverain le proscrit, faisant ainsi trop souvent la fortune d'un auteur sans scrupule ».

1. Arch. di Stato. Inquisitori — Confidenti. — Cité par M. Molmenti, *Studi e ricerche di storia e d'arte.* Turin-Rome, 1892.

VI.

Cet avis paraît avoir été suivi ; depuis longtemps, en effet, le gouvernement avait cessé d'être tyrannique. Il était imprégné lui-même de la mollesse ambiante. Les hommes ne changent pas de caractère quand ils changent de situation et, si la liberté philosophique se glissait, au XVIIIe siècle, même dans les conseils du roi de France, alors que Malesherbes, directeur général de la librairie, se faisait envoyer, sous le couvert officiel, les livres interdits, il ne faut pas s'étonner si les membres du patriciat vénitien, une fois en charge, continuaient dans la direction des affaires publiques l'indulgence qu'ils pratiquaient pour eux-mêmes quand ils étaient simples particuliers.

Cette indulgence était, d'ailleurs, une nécessité politique. L'aristocratie vénitienne n'avait maintenu si longtemps son pouvoir que par les causes mêmes qui devaient en amener la chute. Pour détourner le peuple des affaires, elle le voyait volontiers s'adonner sans arrière-pensée aux distractions futiles. Ce peuple, d'ailleurs, était d'un naturel commode et content de peu. « Il n'est, dit La Lande [1], ni remuant, ni féroce, mais gai, doux, tranquille et facile à contenir, même dans les quartiers de Sainte-Marthe et de Saint-Nicolas », où il était le plus nombreux. Les gondoliers et les artisans ne souffraient ni des espions, ni des sbires, ni de la surveillance des Inquisiteurs, ni des détentions arbitraires sous les *Plombs ;* celles-ci étaient devenues, d'ailleurs, de plus en plus rares, et à l'arrivée des Français, en 1797, on

1. *Voyage en Italie.* Genève, 1790.

n'y trouva que cinq prisonniers, tous condamnés pour des délits de droit commun.

L'oligarchie vénitienne n'était oppressive qu'à l'égard de ses propres membres. Le peuple échappait à la sujétion, parce qu'on ne le redoutait pas. Il passait gaiement la vie sous le masque entre le carnaval et les fêtes, les processions, les travestissements, les parades, les courses de gondoles et les mâts de cocagne, criant : « Vive saint Marc ! », content d'admirer sans envie sur la Piazza la foule gaie et brillante qui s'y pressait, « les robes du palais, les robes de chambre, les Turcs, les Grecs, les Levantins de toute espèce, hommes et femmes, les moines qui prêchent et les marionnettes [1] ».

Il est temps de résumer et de conclure : ce qui distingue Venise au XVIIIe siècle, ce n'est pas la corruption des mœurs, qui est générale en Europe et qui s'étale à la cour de Louis XV, dans celles de Frédéric et de Catherine et même des Georges en Angleterre avec des proportions autrement vastes et un scandale bien plus retentissant, mais l'insignifiance des idées, la frivolité incurable, l'enfantillage. Si la cour de France est corrompue, la bourgeoisie et la noblesse provinciale restent saines et vigoureuses. Elles lisent Voltaire, l'*Encyclopédie* et Rousseau; la Révolution va les montrer agissantes et dévouées à leurs idées jusqu'aux plus extrêmes sacrifices. La Prusse se relève avec vigueur après Iéna; les amours de Catherine ne l'empêchent pas de comprendre l'âme immense et robuste du peuple russe, dont elle reste la mère tout en ouvrant si largement son alcôve. L'Angleterre est toujours animée au fond du vieil esprit puritain. L'Espagne de Charles IV et de Manuel Godoï résistera avec l'énergie

1. *Lettres historiques et critiques écrites d'Italie,* par Charles de Brosses.

du désespoir aux armes de Napoléon. Mais Venise tombe sans éclat au premier roulement des tambours de Bonaparte. Son aristocratie se résigne elle-même à la fin de son règne; le dernier doge dépouille en gémissant, sans essayer de résistance, les insignes de sa royauté temporaire.

Depuis longtemps déjà personne ne prenait plus au sérieux les anciennes institutions. Au grand conseil des *Pregadi* on entendait parfois quelque sénateur, ennuyé de la longueur des séances, s'écrier : « Dépêchons-nous de finir; il faut que j'aille à la répétition d'un ballet ! » Alexandre Pepoli se rendait au sénat en emportant son costume d'arlequin et, au retour, se travestissait en hâte et faisait le tour de la ville en habit de bouffon [1].

Venise est retombée en enfance; elle n'a plus de force pour résister au premier choc; il suffit de la pousser pour qu'elle tombe définitivement. L'Alamanni, avec une précision singulière, disait, dès 1697, que, si Venise ne changeait pas, elle ne dépasserait pas d'un siècle le millième anniversaire de sa fondation comme État libre [2]. Un beau jour se termine le règne des madrigaux, des sonnets, des poésies anacréontiques, des stances à Nice, à Chloris et à Philis; celui des femmes, avec tous les animaux : chiens, chats, singes et perroquets qu'elles traînent à leur suite; celui des abbés, des cavaliers servants, des nonnes amoureuses et romanesques. Le carnaval est fini; de nouveaux temps sont venus. On verra alors qu'il reste un peuple sain après la disparition de ce gouvernement corrompu. La jeune Italie le recueillera dans le royaume formé par Napoléon, puis le long martyre de la sujétion autrichienne le rendra digne de faire partie un jour d'une nation régénérée elle-même par la souffrance.

1. Malamani, *Il settecento a Venezia*.

2. Fondée en 697, Venise fut cédée à l'Autriche par Bonaparte en 1797, au traité de Campo-Formio.

VII.

On n'en est pas encore là au moment où naît Goldoni (1707[1]). Venise est alors le paradis des aventuriers, à demi espions, à demi escrocs comme Casanova, l'enfer des hommes énergiques, dépaysés dans ce milieu d'une mollesse enveloppante, comme Carlo Gozzi. C'est un séjour d'une douceur sans pareille pour ceux qui, comme Goldoni, Vénitiens de naissance, ont joué dans leur enfance avec les fils des gondoliers et ont pour parler maternel ce dialecte aux sons zézayants et enfantins.

Il n'est pas cependant de pure souche vénitienne. Sa famille paternelle est originaire de Modène, mais, établie à Venise, elle en a vite pris les mœurs et les idées. L'aïeul, homme de plaisir, meurt de cette vie toute sensuelle, et le père du poète se ruine en repas, en représentations théâtrales, en villégiatures sur les bords de la Brenta, réunions d'automne, où les Vénitiens faisaient assaut de luxe, d'habits, de festins. Goldoni nous a dépeint lui-même dans plusieurs de ses pièces ces prodigalités effrénées[2].

Obligé de gagner sa vie, son père se fait médecin, un peu au hasard et, à ce qu'il semble, sans grandes études préparatoires. Aussi n'a-t-il pas une clientèle bien établie; il exerce en plu-

1. Dans une maison située entre le pont dei Nomboli, aujourd'hui disparu, et celui de San Tomà. On y a gravé récemment cette inscription au-dessous d'un médaillon du poète :

AN. M. D. CC. VII
Carolus Goldonius hic ortum habuit
Plaudentibus Musis.

2. *La Villeggiatura, Il Prodigo,* etc.

sieurs endroits, notamment à Chioggia, parmi une population de pêcheurs, qui paient mal, mais qui, sans s'en douter, posent déjà devant l'enfant observateur, qui retracera leurs mœurs dans les *Baruffe Chiozzote.*

Au cours de cette vie errante Goldoni étudie au hasard. On l'envoie à Pérouse, chez les Jésuites, à Rimini, à Pavie, où il est pensionnaire du pape. Malgré son petit collet, il joue la comédie, compose des vers satiriques, lit Plaute, Térence, Aristophane et même la *Mandragore* de Machiavel, que lui prête un bon abbé, dans l'innocence de son âme, après l'avoir empruntée lui-même secrètement à la bibliothèque d'un de ses confrères. Quand le collège l'ennuie, Goldoni s'embarque avec une troupe de comédiens[1], fait le voyage de Rimini à Chioggia en chantant et en jouant avec les actrices que sa jeunesse amuse, et tombe en arrivant dans les bras de sa mère, vite désarmée et qui le réconcilie facilement avec son père. Petite scène de comédie intime, où l'indulgence maternelle joue son rôle en recourant à un innocent artifice.

Son diplôme de docteur conquis tant bien que mal, Goldoni se rend dans le Frioul pour faire l'apprentissage de jurisconsulte, chez un avocat d'Udine. Il commence alors à avoir des aventures amoureuses, qui ressemblent à des scenarios improvisés; ainsi par une belle nuit il échange des paroles passionnées avec une vieille servante, tenant la place de sa maîtresse, qui se moque du novice soupirant; peu s'en faut même qu'il n'épouse une aventurière beaucoup plus âgée que lui.

Il a un instant l'idée de se faire capucin; puis il entre dans les emplois publics : il devient coadjuteur du gouverneur d'abord à

1. Le voyage de Goldoni en barque avec une troupe de comédiens a fait le sujet d'un tableau de M. De Rossi Brugnone, qu'on peut voir à l'Académie des Beaux-Arts de Florence.

Chioggia, ensuite à Feltre. A la mort de son père, il se fait inscrire au barreau de Venise, mais de nouvelles amours l'obligent à quitter cette villé, comme il a déjà quitté Feltre et Udine. Il craint les engagements à long terme et se dérobe par la fuite au moment d'épouser. On le retrouve à Milan, gentilhomme de la chambre chez le ministre de Venise, puis à Modène. A Pise, il devient avocat criminel et se fait recevoir à l'Académie des Arcades. A Livourne, il lie connaissance avec l'impresario Médebac et s'engage par forfait à fournir sa troupe de comédies nouvelles.

Il a alors près de quarante ans. Il a terminé ses « années d'apprentissage » ; il est marié. Consul de Gênes dans sa ville natale, il ne la quittera désormais que pour de courts voyages et, sur son déclin, pour venir en France. Accueilli là à bras ouverts, il y jouira tranquillement de l'applaudissement public, de la faveur de Mesdames, filles de Louis XV, à qui il enseigne l'italien, et finira à Paris son existence, attristée, pendant les derniers jours, par les orages de la Révolution.

Toute sa vie désormais tient dans ses ouvrages, dont les comptes rendus occupent une place si considérable dans ses *Mémoires*. Il est content de son sort. Dans l'état du théâtre en Italie il ne pouvait espérer mieux. Un auteur ne devait pas songer, alors, à vivre de sa plume. Les vers se payaient douze livres par feuille d'impression, une comédie trois cents, et un scenario destiné à l'improvisation trois sequins. Le prix d'entrée le plus élevé au théâtre était d'un paul romain ou dix sous de France[1]. Imprimait qui voulait les pièces représentées et, toute sa vie, Goldoni eut à lutter contre les libraires, qui s'enrichissaient a publier ses œuvres, sans laisser aucun profit à l'auteur.

1. Il en était encore de même en 1823. Voir Stendhal, *Vie de Rossini*.

Son engagement avec Médebac lui assurait, avec une rétribution convenable, les moyens de faire vivre sa famille, composée de sa femme et de ses neveux, qu'il avait adoptés, enfants d'un frère, officier de fortune la plupart du temps sans emploi. Ses expériences antérieures lui ont donné la connaissance du monde. Il est au fait des différentes conditions, surtout de la vie moyenne. Enfant, il accompagnait son père dans ses visites et il a pu ainsi saisir sur le vif les ridicules des médecins. Jeune homme, il a servi de secrétaire aux nobles vénitiens chargés de l'administration des provinces de terre ferme. Il a plaidé au civil et au criminel. Il a vu la guerre, obligé, dans ses voyages, de traverser les armées françaises, espagnoles et allemandes, qui combattaient alors en Italie. Il connaît ce monde si particulier du théâtre, champ fécond d'expériences sur la vanité humaine et sur les passions qui naissent dans toute réunion intime de personnes d'un sexe différent. Il sera, comme tant d'autres, amoureux de ses comédiennes qui lui préfèrent leurs camarades. Il a connu la passion du jeu et, comme Regnard, n'aura pas à chercher bien loin ses modèles pour la peindre. Il a flâné sur la place Saint-Marc en cherchant des idées de pièces et y a rencontré de nombreux types de ces désœuvrés bavards dont la vie presque entière se passe au café [1].

Il n'a pas de philosophie arrêtée. Ce n'est pas un méditatif à la façon de Molière. Il n'a pas, comme lui, étudié à l'école de Gassendi ; il n'approfondira pas les ressorts secrets de l'âme humaine. Son observation est toute de surface. C'est un fils de la Venise du XVIII[e] siècle ; il en a l'esprit aimable, le caractère gai et bienveillant, les mœurs faciles, le goût des plaisirs, dispositions qu'il rend par le mot vénitien de *morbi-*

1. Don Marzio de la *Bottega del Caffè*.

noso[1], en le déclarant intraduisible. Il n'est pas agité par le tourment d'une pensée inquiète. La censure ne l'effraie pas, au contraire; il fait l'éloge de l'institution. Il est d'un naturel conciliant et marierait volontiers sa chère République au Grand Turc, si le sérail n'était déjà plein. Il est chrétien soumis au dogme, ce qui ne l'empêche pas de rester en bons termes avec les philosophes. Dans ses *Mémoires* il fait l'éloge enthousiaste de Voltaire sans y apporter aucune réserve. Il veut même réconcilier le théâtre avec l'Église, tâche plus facile qu'ailleurs en Italie, pays de toutes les compromissions.

C'est au fond un homme meilleur que beaucoup d'autres et d'une rare assiduité au travail. Ce qui lui manque, c'est le nerf, l'ardeur d'une conviction énergique, la foi. Il est de tempérament plutôt flegmatique. Dans ses *Mémoires* il raconte qu'il avait commencé un dictionnaire du dialecte vénitien, souvent abandonné, puis repris; à la fin de sa vie, quand il avait peine à s'endormir, il se remettait à l'œuvre et déclare ce remède souverain contre l'insomnie.

Il s'accommode à merveille de cette indolence universelle qui précède à Venise la chute de la République. Le temps des vertus civiques est passé; bien vivre est devenu une science, et Goldoni la possède autant qu'aucun de ses compatriotes et de ses contemporains. Dans cette âme douce, mais sans grand essor, il n'y a qu'une passion maîtresse : l'amour de l'art et l'ambition de donner à l'Italie un théâtre comique régénéré.

Cette ambition lui vient de bonne heure. Il débute, comme tant d'autres, par de pompeuses tragédies : un *Bélisaire* (1733), une *Rosamonde* (1735), une *Griselda* (1735), un *Renaud de*

1. Voir *I morbinosi.*

Montauban (1736), un *Henri de Sicile* (1737). Puis il s'aperçoit que là n'est pas sa vocation; il écrit mal, jamais il n'arrivera à manier purement le toscan, la langue littéraire. Il saisit plutôt le côté comique que la face tragique des événements. Il renonce à Melpomène, pour employer le langage du temps, et lui préfère sa sœur, la rieuse Thalie, tout en continuant de composer, à l'occasion, une foule de poésies de circonstances, suivant la mode établie par l'Académie des Arcades, pour des naissances, des morts, des mariages, des prises de voile, des thèses universitaires et même à la suite de sermons de prédicateurs en vogue. Il a déjà esquissé des pièces populaires, où il nous présente pour la première fois son type de prédilection : le gondolier vénitien[1]; des comédies sentimentales: *Le Bon père* (1730); des scenarios à canevas: *Les Trente-deux disgrâces d'Arlequin* (1739); des opéras: *Amalasonte* (1732), *La Lucrèce romaine* (1737), *Germond* (1739); des comédies en vers : *La Pupille* (1734).

Toutes ces pièces ne diffèrent pas sensiblement des ouvrages de ses prédécesseurs. Son premier essai de réforme théâtrale est une adaptation de la légende de *Don Juan*. Ses théories ne sont pas encore bien arrêtées, car sa réforme sera progressive et il a à lutter contre bien des obstacles. Mais son talent est déjà formé, son but nettement aperçu et il ne cessera d'y viser pendant le reste de sa carrière.

Désormais nous connaissons l'homme, il nous reste à présenter son œuvre.

1. *Il Gondoliere veneziano* o *Gli sdegni amorosi* (1733).

CHAPITRE II.

LE THÉATRE ITALIEN AVANT GOLDONI.

Chez les Grecs le théâtre est national; ailleurs le théâtre classique est une importation étrangère. — Forme populaire du drame. — Les mystères et les *rapprezentazioni*. — Les comédies classiques de la Renaissance. — Comédies savantes et comédies populaires. — Persistance de la tradition antique dans la comédie *dell' arte*. — Improvisation des acteurs. — Les *luoghi topici* et les *lazzi*. — Fixité des personnages dans la *commedia dell' arte*. — Le masque. — Rareté des masques féminins. — Le théâtre à Venise au XVIII[e] siècle. — Conditions défavorables à la réforme de Goldoni.

Ce n'est guère que chez les Grecs que nous voyons un théâtre national, formé à l'image de la race à laquelle il est destiné, naître sur le sol même, se développer peu à peu et atteindre enfin à la beauté idéale, grâce à des circonstances exceptionnellement favorables. Cette perfection ravit les autres nations, ou du moins leurs classes lettrées, dès qu'elles deviennent capables de la sentir. Le théâtre grec donne naissance au théâtre romain et, plus tard, aux théâtres modernes; le théâtre anglais du XVI[e] siècle et le théâtre espagnol du XVII[e] siècle eux-mêmes, malgré leur forte originalité, ne peuvent échapper entièrement à cette influence.

Mais, hors de la Grèce, ce plaisir raffiné n'est à la portée que d'un petit nombre. La foule s'y ennuie. La populace romaine préfère les combats de gladiateurs et les pugilats à la langue exquise d'un Térence[1]. En France, le peuple, qui suivait avec assiduité les mystères et les moralités, déserte le théâtre savant du XVII[e] siècle et court de préférence aux spectacles de la foire.

1. Voir le prologue de l'*Hécyre*. Cf. Horace, *Ép.*, II, 1.

I.

Le même phénomène se rencontre en Italie. Cette contrée a eu, comme tous les peuples chrétiens, ses mystères et ses confréries de la Passion. Une compagnie d'acteurs s'était fondée à Rome, en 1264, sous le nom de « Société du Gonfalon » pour se livrer à cette dévote occupation, à ce que nous apprennent Tiraboschi et Napoli Signorelli. Cette forme fut rajeunie au commencement de la Renaissance, et les mystères prirent le nom de *rappresentazioni ;* on en a conservé plusieurs, entre autres le drame sacré de *Saint Jean et Saint Paul,* de Laurent le Magnifique. Un peu plus tard, et quelque liberté que les *rappresèntazioni* prissent avec la légende, on trouve que cette forme dramatique n'est plus assez libre pour rendre les « pensers nouveaux » d'une époque où le monde ancien ressuscitait. C'est aux poètes païens, surtout à Plaute et à Térence, que l'on demande des modèles ; on les traduit, on les adapte aux idées du jour : le cardinal Bibbiena dans la *Calandra,* Machiavel dans la *Mandragore,* l'Arioste[1], l'Arétin[2], Firenzuola, le Lasca, l'Ambra, Lodovico Dolce, Gelli, Annibal Caro, Bentivoglio, Cecchi, le Tasse lui-même dans les *Intrigues d'amour,* et plus tard Giambatista della Porta imitent dans leurs comédies les personnages et l'intrigue des pièces gréco-romaines. Mais un trait propre à toutes ces œuvres, c'est la prédominance de l'action sur les mœurs et les caractères.

La comédie de caractère n'est pour ainsi dire pas représentée

1. *La Cassaria, I Suppositi, La Lena, Il Negromante, La Scolastica.*
2. *La Cortigiana, Il Marescalco, L'Ipocrito, Il Filosofo, La Talanta.*

dans les œuvres de l'antiquité : l'avarice, la jalousie, la vanité avaient sans doute été mises sur la scène par la comédie nouvelle de la Grèce, d'après ce que nous pouvons en juger sur les fragments qui nous restent de Ménandre et de Philémon. Les conditions sociales inhérentes aux professions et à la vie commune faisaient la matière ordinaire des *mimes,* dont quelques-uns ont été heureusement retrouvés parmi les papyrus de l'Égypte hellénisée [1]. Mais ces sources étaient inconnues des Italiens de la Renaissance ; aussi se sont-ils contentés d'imiter les modèles des comiques anciens qui leur étaient parvenus. Si, dans certaines *rappresentazioni* et surtout dans les *farse,* on voit figurer dans le cadre miraculeux du mystère, parmi les anges et les saints, les personnages les plus vulgaires : servantes, hôteliers, valets, médecins avides, juges sans probité, soldats, astrologues, veine qui subsiste encore dans le *Nécromancien* de l'Arioste et dans le *Philosophe* de l'Arétin, on ne rencontre pas une seule comédie de caractère parmi les œuvres, même les plus parfaites, de la Renaissance. Frère Timothée, de la *Mandragore,* ce type du prêtre moyen qui n'est pas hypocrite, mais qui est pire, parce qu'il mêle inconsciemment les calculs les plus casuistiques au maniement des choses saintes, est bien un caractère, mais la comédie à laquelle il se trouve mêlé n'est au fond qu'une intrigue licencieuse, qui a plus tard inspiré à La Fontaine un de ses contes. La presque totalité des comédies savantes, comme des comédies de métier (*commedie dell' arte*), sont de simples pièces d'intrigue.

Ces comédies sont innombrables ; les catalogues dressés avec tant de soin par Tiraboschi, Napoli Signorelli, le Quadrio en

1. Voir *Les Mimes de Hérodas,* traduits en français, avec introduction et notes, par P. Ristelhuber. Paris, Ch. Delagrave, 1893.

contiennent plus de six mille, parmi lesquelles d'excellentes, sans qu'on puisse dire, malgré cette profusion d'esprit, que l'Italie ait eu un véritable théâtre comique en dehors de la *commedia dell' arte*. Ce n'est pas un théâtre qu'une collection, si nombreuse soit-elle, de pièces qui ne présentent qu'aventures extraordinaires, disparitions, naufrages, captivités, ressemblances extraordinaires, reconnaissances imprévues, système dont le Tasse a condensé toutes les invraisemblances dans l'action presque inextricable des *Intrigues d'amour*, au point de laisser les commentateurs dans le doute de savoir s'il n'a pas voulu faire la parodie du genre, ou s'il a entendu composer une simple comédie « qui, dans ce cas, serait plutôt digne de blâme[1] ».

Au commencement du XVII[e] siècle, Giambatista della Porta cherche à renouveler cette veine épuisée en poursuivant de sa raillerie la vanité ridicule des conquérants espagnols, la fausse bravoure de leurs soldats d'aventure et, par opposition, le pédantisme des académies, la futilité des occupations restées seules accessibles à la nation vaincue, suivant en cela l'exemple d'Alexandre Piccolomini, archevêque de Patras, qui, dans ses *Ingannati*, avait introduit sur la scène un Espagnol, écorchant la langue italienne, peu de temps après le moment où ses compatriotes avaient fait subir, sans métaphore, un traitement semblable aux Italiens eux-mêmes, lors du sac de Rome.

Ce dix-septième siècle, si grand en France, est le moment de la misère extrême, littéraire et morale, en Italie. Après della Porta, on ne peut plus citer aucun nom d'auteur comique original ; le rire pour les Italiens eût été trop amer et trop cruel. On se contente de traduire littéralement Térence, comme le fit Forteguerri de Pistoie (1674-1735), « bizarre génie, dit Settem-

1. Gherardini, *Note alla Drammaturgia*, vol. II.

brini [1], qui, quoique *monsignor*, voulut être libre au milieu de la servitude générale de la pensée et qui, dédaignant le sourire insipide de l'Académie des Arcades, reprit l'ironique sourire italien et fit une œuvre qui compte parmi les chefs-d'œuvre de sa patrie. »

C'est dans cet état d'abaissement que Goldoni tenta sa réforme. Pour en mesurer le mérite et la portée, il ne faut pas perdre de vue où en était réduite la comédie régulière, lorsqu'il la releva au point de lui permettre de soutenir la comparaison avec le théâtre d'autres nations que les circonstances avaient mieux favorisées.

Ce n'est pas, d'ailleurs, que la comédie savante fût un genre approprié à l'originalité du caractère national de l'Italie, qui ne semble pas, à vrai dire, se présenter naturellement sous la forme dramatique, comme celui de la France ou de la Grèce. Ce trait parait d'autant plus curieux à noter que le génie italien est au plus haut degré satirique ; les preuves de cette assertion abondent dans le Dante, Boccace, l'Arioste, Pulci, Tassoni, Parini, Manzoni et tant d'autres. On s'explique mieux le peu de faveur du drame chez les Allemands, race essentiellement lyrique et musicale, tandis que l'Italie, douée d'un sens si vif de la réalité, n'a qu'un théâtre comique inférieur; cette forme d'expression de la pensée a rarement tenté ses grands écrivains. Chez Goldoni comme chez Alfieri, la réforme du drame comique ou sérieux est un acte de volonté réfléchie, une sorte de gageure plus ou moins brillamment tenue, mais en tout cas, quelque chose de singulièrement artificiel. C'est que l'aptitude dramatique est profondément distincte du don de la satire : le plus grand satirique français, Voltaire, en est un exemple. Il n'a guère tenté que la comédie dite sérieuse, et *Nanine* atteste qu'il y a misérablement échoué. Le succès de la comédie véritable exige, outre des dons

1. *Lezioni di letteratura italiana*, t. III, p. 115-117.

particuliers, certaines conditions ethniques et sociales, qui ne se sont pas rencontrées en Italie. Aussi l'action de la *commedia erudita* n'a jamais été qu'artificielle; même aux plus beaux temps de la Renaissance, à l'époque où elle était soutenue par les chefs-d'œuvre des *cinquecentisti,* la comédie classique n'avait pas de théâtre permanent. Elle n'était jouée que chez les princes, les papes, les cardinaux, les grands, à Rome, à Urbin, à Ferrare, et dans les occasions solennelles, pour un mariage, un traité de paix, une réception de souverain. Ces représentations réunissaient, il est vrai, tous les attraits qui pouvaient séduire un goût délicat: costumes somptueux, décorations dues au pinceau des plus grands peintres[1], musique délicieuse qui, déjà, préludait à l'opéra. Mais le peuple était absent; sa place n'était pas marquée à ces *commedie erudite* qu'il ne pouvait comprendre.

1. A Venise, le Tintoret ornait de ses peintures les scènes improvisées, qui tenaient alors lieu de théâtre, et une compagnie d'acteurs dite della Calza faisait venir Georges Vasari pour décorer la scène où elle jouait la *Talanta* de l'Arétin. (Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata*. Turin, 1885.)

II.

En revanche, il est un genre de spectacle qui n'a jamais cessé d'attirer la foule, en Italie, dès la plus haute antiquité. Les comédies des Atellanes [1], les bouffonneries des mimes sont antérieures même à la période historique de la vie romaine. Originaires de la Campanie et de l'Étrurie, elles ont pour acteurs des personnages traditionnels, qui se sont conservés jusqu'à nos jours. Il est facile de reconnaître sur certains vases peints de la Grande-Grèce le moderne Arlequin [2] en veste et pantalons collants, rayés de diverses couleurs, ou la grosse panse de Polichi-

1. *Des Atellanes*. Essai sur le théâtre latin, par Maurice Meyer. Paris, 1842.

2. On a beaucoup disserté sur l'étymologie du mot : *Arlequin*. Certains ont prétendu qu'il dérivait d'un Zanni de la troupe italienne venue à Paris sous Henri III et protégé par le président Achille de Harlay, dont il était le bouffon, d'où aurait été tiré *Harlequino;* d'autres, que le cinquième des Harlay (François de Harlay-Chanvalon) avait donné son nom au personnage : *Harlay-Quint*. Un étymologiste plus aventureux encore a prétendu que *Arlequin* et *Charles-Quint* n'étaient qu'un seul et même nom, par la suppression du *c* initial. Plus récemment on a avancé que *Arlecchino* pourrait dériver de : *Arlotto è cocchino, — Arl è cocchino, — Arl è chino*. (Voir Bartoli, *Scenari,* Introduzione, p. CLXXIV.) Mais il faut renoncer à toute étymologie italienne en présence de cette découverte de Frédéric Diez (*Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen*), qui a trouvé une mention beaucoup plus ancienne du nom d'Arlequin dans les vers suivants d'un poème français du moyen âge :

A sa siele et à ses Lorains
Oc cinc cent cloketes au mains,
Ki demenoient tel tintin
Con li maisnie « hierlekin ».

(*Ren.*, IV, 146.)

nelle[1], le Maccus des Osques, au nez recourbé en forme de bec de poulet.

Cicéron, dans son *Dialogue de l'orateur,* voulant donner le modèle d'une fine plaisanterie, recommande d'éviter les bouffonneries d'un Sannion chez qui, dit-il, tout est ridicule, le masque, le visage, les plaisanteries, la voix[2]. Eustathe, qui vivait au XIIe siècle de notre ère, nous apprend que les baladins de son temps s'appelaient Ζάνοι. C'est, avec la prononciation moderne, la transcription du mot italien : Zanni[3], sous lequel on désigne les deux types de valets : Arlequin et Brighella. Nonius Marcellus définit les Sannions ou Zanni comme des personnages niais : « *Sanniones dicuntur a Sannis, qui sunt in dictis fatui.* » Ils avaient le visage barbouillé de suie, « *fuligine faciem obducti* », comme les acteurs à masque noir de la comédie italienne; le front chauve[4],

1. Voir sur l'origine de Polichinelle un article de l'abbé Galiani dans la *Bibliographie parémiologique* (1847); Sainte-Beuve, *Causeries du lundi,* t. II, p. 423. *Polichinelle* paraît d'origine napolitaine et doit très probablement son nom à sa figure traditionnelle (*Pullus gallinaceus*). De là serait venu par contraction : *Pulicenus, Pulcino* et les diminutifs *Pulicinella, Pulcinella.* Selon d'autres, le type originel de Polichinelle serait tout simplement un paysan de la Campanie, né au bourg d'Acerra et appelé *Puccio Aniello,* ou peut-être le nom d'un acteur, qui avait représenté avec le plus de succès ce personnage et qui s'appelait *Paolo Çinella.* La première étymologie paraît plus vraisemblable et recommandable, tout au moins, par son antiquité; elle est aussi plus généralement admise.

2. *De Oratore,* livre II, chap. 61 : « Quid enim potest esse tam ridiculum quam Sannio est? Sed ore, vultu, imitandis moribus, voce, denique ipso corpore ridetur. Salsum hunc possum dicere atque ita, non ut ejusmodi oratorem velim, sed ut mimum. »

3. On a voulu toutefois faire venir le mot *Zanni* de l'italien *Zanne* (dents), parce que le masque des Zanni faisait saillir les dents, (*Carlo Goldoni,* par Ferdinando Galanti. Padoue, 1882.) Cf. *Molière et la comédie italienne,* par Louis Moland. Paris, Didier, 1867.

4. « Sanniones mimum agebant rasis capitibus. » (G. J. Vossius, *Poeticarum institutionum* lib. III, 1647.)

la chaussure plate. Aussi les appelait-on « *planipedes*[1] ». Apulée leur attribue pour vêtement le *centunculus*[2] qui rappelle l'habit bariolé d'Arlequin.

Le propre des comédies populaires, surtout dans un pays d'improvisation facile, comme l'Italie, est de laisser peu de traces. Aussi n'est-ce que par hasard que les écrivains littéraires y font allusion. Mais, si leurs témoignages à ce sujet sont rares, ils n'en sont que plus frappants et plus décisifs.

Lorsque la Renaissance ressuscita le théâtre classique, les comédies populaires continuèrent d'attirer la foule, et les spectateurs académiques des pièces savantes donnèrent par raillerie à ce genre dédaigné le nom de *commedia dell' arte*[3], ou comédie « de métier ». Là, l'acteur s'abandonnait à sa verve; ses *lazzi* faisaient la joie des artisans, des soldats, des apprentis, et les plaisanteries qu'il débitait n'étaient sans doute ni mieux choisies, ni plus châtiées que celles de l'impudent Karagueuz ou de notre Tabarin. La mimique du comédien faisait oublier le décousu de l'action et, souvent, la faiblesse du dialogue improvisé, car ces acteurs méridionaux étaient incomparables dans la pantomime.

Montaigne, qui avait vu les acteurs italiens attirés en France par Henri III, avouait qu'ils « ont toujours de quoi faire rire, sans être obligés de se chatouiller ». Saint-Évremond, qui ne

1. « Planipes græce dicitur Mimus, ideo autem latine « planipes », quod actores planis pedibus, id est nudis, proscænium introirent. » (Diomedes, III, 490. Keil, *De grammaticis latinis*. Leipzig, 1857.)

2. « Quid enim si choragium thymelicum possiderem ? num ex eo argumentare etiam uti me consuesse tragœdi syrmate, histrionis crocota, mimi *centunculo* ? » (*Apologia seu Oratio de magia.*)

3. Parce que les acteurs qui la jouaient se nommaient eux-mêmes des *artistes*.

pardonnait aux Italiens ni les *concetti* impertinents des amoureux, ni les froides bouffonneries des *Zanni*, ajoutait cependant[1] :

« J'avoue que les bouffons sont inimitables, et, de cent imitateurs que j'ai vus, il n'y en a pas un qui soit parvenu à leur ressembler. Pour les grimaces, les postures, les mouvements; pour l'agilité, la disposition ; pour les changements d'un visage qui se démonte comme il lui plaît, je ne sais s'ils ne sont pas préférables aux mimes et aux pantomimes des anciens. Il est certain qu'il faut bien aimer la méchante plaisanterie pour être touché de ce qu'on entend. Il faut aussi être bien grave et bien composé pour ne pas rire de ce qu'on voit, et ce serait un goût trop affecté de ne pas se plaire à leur action, parce qu'un homme délicat ne prendra pas plaisir à leurs discours. »

« Si vous voulez savoir quels sont les meilleurs acteurs de Paris, dit Grimm (janvier 1764), je ne nommerai ni Lekain, ni Mlle Clairon, mais je vous enverrai voir Camille (dans les *Amours d'Arlequin et de Camille,* de Goldoni) et l'acteur qui joue ordinairement le rôle de *Pantalon* et qui fait dans cette pièce le rôle d'un avocat honnête homme, et vous direz: Voilà des acteurs[2] ! »

C'est cette action si vive qui assura le succès des acteurs italiens dans les pays étrangers où ils allaient jouer leurs pièces,

1. *De la Comédie italienne,* 1677.

2. (*Corresp. génér.*, t. V, p. 432, édit. Tourneux). Voir également ce que Goldoni dit de Collalto, pour lequel il composa les *Deux Pantalons*, pièce dans laquelle l'acteur jouait simultanément le rôle du père et celui du fils. Cette habileté de Collalto à changer de physionomie ressortait encore davantage dans la pièce des *Deux jumeaux vénitiens,* qu'il compliqua lui-même en y introduisant un troisième frère et qu'il joua sous le titre des : *Trois jumeaux vénitiens* (Goldoni, *Mémoires*, t. II, p. 113). Cf. Bachaumont, *Mém. secrets*, 22 février 1780.

que la plupart des spectateurs n'entendaient pas. Le moyen de résister à des grimaces si variées, à des changements de physionomie si subits, à des jeux de scène si bien concertés? La jeune majesté de Louis XIV enfant n'y tint pas elle-même et, un jour qu'il pleurait dans son berceau, il se tut d'abord, puis éclata de rire quand Scaramouche, pour l'apaiser, l'eut pris dans ses bras[1], avec la permission de la reine.

---

1. « Il s'oublia même dans ses langes et prouva ainsi à Scaramouche qu'il avait ri jusqu'aux larmes. » (Em. Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*. Paris, Berger-Levrault et Cie, 1880.)

III.

Les acteurs de la *commedia dell' arte* étaient essentiellement des improvisateurs. L'auteur se contentait de tracer le *scenario* ou le canevas de l'action, après avoir donné en termes généraux l'argument de la pièce. Celle-ci était généralement divisée en trois actes, et lorsque le poète voulait abandonner les acteurs à eux-mêmes, il se contentait de cette indication : *scena come va* [1].

On attachait dans les coulisses deux copies du *scenario* à des portants. Chaque acteur jetait un coup d'œil sur ces pancartes avant d'entrer en scène et, quand son rôle l'appelait sur le théâtre, il improvisait seul ou en dialoguant d'après les indications qu'il venait de lire [2]. Il s'ensuivait assurément bien du décousu ; la pièce valait ce que valaient les acteurs eux-mêmes, et, s'ils étaient mal disposés ou manquaient de verve, le meilleur canevas devenait plat ou ridicule. Par contre, on ne saurait nier, dit le Quadrio, que ce genre de représentations « n'eût des grâces particulières dont la comédie régulière se trouve privée. On débite mieux ce qui vient instantanément à l'esprit que des paroles apprises par cœur. Les acteurs de ces comédies improvisées jouaient donc avec plus de naturel. En outre, l'improvisation,

1. De même dans les pièces allemandes, en partie improvisées du XVII[e] siècle, les passages où le bouffon venait divertir les spectateurs étaient indiqués par ces mots : « *Allhier agirt Pickelhering.* »

2. Les opéras eux-mêmes étaient *à canevas*, et les chanteurs variaient à leur gré les airs notés par le compositeur. Rossini est le premier qui ait écrit dans ses partitions les fioritures de ses interprètes. De là le caractère de sa musique, chargée en apparence, mais qui, en réalité, inaugura une réforme dans le sens de la sobriété (Stendhal, *Vie de Rossini*, chap. XXXII).

par sa variété, faisait une pièce nouvelle de chaque représentation du même canevas. » Nous pouvons nous faire une idée de ces improvisations par les plaisanteries qu'intercalent parfois, sur nos scènes de genre, les acteurs qui jouent plusieurs centaines de fois une pièce en vogue. Ils la couvrent ainsi d'arabesques d'un goût souvent contestable, mais s'épargnent l'ennui de répéter à satiété le même texte.

Pour venir en aide aux défaillances de leur imagination, les comédiens *dell' arte* avaient recours aux lieux communs et aux *lazzi*. Les premiers appelés *luoghi topici,* ou, en argot de théâtre, *pistolotti,* ressemblaient à ces lieux communs que la rhétorique ancienne recommandait aux orateurs. C'étaient des tirades que l'acteur récitait, le plus souvent lorsqu'il restait seul en scène, et qui avaient trait à des idées générales pouvant s'adapter à différents sujets : prières, reproches, menaces, exclamations jalouses, explosions de désespoir. De même Molière a fait entrer dans le *Misanthrope* un fragment de sa traduction de Lucrèce sur l'aveuglement des amoureux, qui prêtent à leur belle tous les attraits et voient des qualités jusque dans ses défauts, ce que Stendhal a appelé plus tard la *cristallisation.*

Un improvisateur, dont Goldoni fait le plus grand éloge dans ses *Mémoires*[1], le célèbre arlequin Antonio Sacchi, se distingua particulièrement au XVIIIe siècle par l'originalité et la richesse des lieux communs qu'il débitait ainsi.

« Ses traits comiques, ses plaisanteries, dit Goldoni, n'étaient pas tirés du langage du peuple, ni de celui des comédiens. Il avait mis à contribution les auteurs comiques, les poètes, les orateurs, les philosophes. On reconnaissait dans ses impromptus les pensées de Sénèque, de Cicéron, de Montaigne. Mais il avait l'art

---

1. T. Ier, p. 335.

d'approprier les maximes de ces grands hommes à la simplicité du balourd, et la même proposition qui était admirée dans l'auteur sérieux faisait rire sortant de la bouche de cet acteur excellent. »

De pareils interprètes étaient rares, car la plupart des comédiens, dépourvus d'instruction, n'avaient pour eux que leur verve naturelle. Un acteur comme Sacchi devenait pour l'auteur un collaborateur véritable, d'autant plus « qu'attaché toujours au fond de la scène », il ne s'écartait jamais du sujet. Aussi Goldoni ajoute-t-il qu'il éclipsait l'auteur du canevas, « et ce n'était que Sacchi qu'on allait voir en foule ».

Il existait des *luoghi topici* pour chaque rôle ; mais ils avaient le défaut d'être trop généraux et de s'adapter parfois asssez mal à la circonstance. En outre, comme ils étaient récités par cœur, on les reconnaissait facilement au débit ; les spectateurs assidus pouvaient même les saluer au passage comme de vieilles connaissances, et la comédie improvisée perdait ainsi ce qui en faisait le charme et le trait distinctif : le naturel et la spontanéité.

Les *lazzi,* terme qui a passé en français avec un autre sens, étaient des plaisanteries traditionnelles, appropriées au caractère des divers personnages, et, en quelque sorte, classiques. Elles avaient quelque rapport avec celles que débite le *Gracioso* dans le théâtre espagnol.

IV.

Malgré ces secours, malgré la vivacité des imaginations méridionales, la comédie improvisée ne pouvait vivre qu'à la condition de se mouvoir dans un cercle limité. On n'improvise pas des traits de caractère ; aussi les caractères constituaient-ils la partie fixe des pièces à canevas [1]. Ils étaient aussi généraux que possible et se rapprochaient de ces « conditions » dont Diderot a voulu faire le pivot de sa réforme théâtrale.

A l'imitation de la comédie antique, qui représente des pères faibles ou trop sévères, des fils libertins, des esclaves fripons, des parasites gloutons, la *commedia dell' arte* avait des personnages traditionnels, dont le caractère était déterminé à l'avance et toujours semblable à lui-même [2].

Les personnages fondamentaux de la comédie italienne étaient toutefois assez nombreux : Goldoni n'en compte, il est vrai, que quatre dans ses *Mémoires* [3] : Pantalon, négociant de Venise, le Docteur, jurisconsulte de Bologne, et les deux valets bergamasques, Arlequin et Brighella. Mais il y en avait bien d'autres

---

1. C'étaient, dit Schlegel, comme les pions au jeu d'échecs, qui donnent lieu à une infinité de combinaisons (*Cours de littérature dramatique*, 1re partie, 9e leçon).

2. Dans son *Histoire de la la littérature italienne*, chap. X, p. 117, Sismondi attribue l'origine des personnages immuables de la *commedia dell' arte* à l'économie des directeurs de théâtre. Pour donner chaque jour une nouvelle pièce sans trop de frais, ils se seraient arrangés de manière à faire servir les mêmes costumes aux représentations consécutives. Il ne paraît pas nécessaire de réfuter ici cette opinion qui, à défaut d'autre mérite, a du moins celui de l'originalité.

3. T. II, p. 193.

encore : Spavento, le matamore napolitain, Giangurgulo et Coviello, deux rustres des Calabres, Pulcinella, baladin de la Pouille, Gelsomino, petit-maître romain, Beltrame, niais de Milan, Scaramouche et Tartaglia, Napolitains, Meo Patacca, Romain du Transtevere, le danseur Pasquariello, le paysan Sandron, de Modène, Gianduja ou Girolamo, originaire d'Asti, le Milanais Meneghino, le Toscan Stenterello, etc. Les valets portaient aussi d'autres noms que ceux d'Arlequin et de Brighella ; il y avait encore les Tracagnini, les Gradelini, les Mezzetini, mais toujours de Bergame ou parfois de Bologne, comme Scapin, et toujours niais ou fripons.

Ainsi qu'on le voit, chacun de ces personnages était en même temps le représentant d'une ville ou d'une province italienne. Ainsi, Pantalon était Vénitien d'origine; il avait le costume ordinaire de sa ville natale, le sourire bonhomme, le caractère simple et modéré; le docteur représentait l'arrogance pédante qu'on reprochait aux jurisconsultes de l'École de Bologne; la queue de lièvre qu'Arlequin portait à son chapeau était encore, au temps de Goldoni, l'ornement ordinaire des paysans de Bergame. En outre, chaque acteur parlait le dialecte particulier à sa ville. Ces idiomes locaux[1] avaient conservé, en effet, une existence propre et servaient aux usages de la vie commune. Ils n'avaient pas été réduits comme en France à la condition de patois par la prépondérance qu'acquit de bonne heure l'autorité royale. Les ridicules provinciaux s'ajoutaient ainsi au comique résultant des âges et

1. Voir, sur les dialectes italiens, Luigi Settembrini, *Lezioni di letteratura italiana*, t. I, p. 25 et suiv. On attribue au Ruzzante (1560) l'introduction sur le théâtre des différents dialectes, et Riccoboni (*Histoire du théâtre italien*) fait remonter l'origine de cet usage au *Pœnulus* de Plaute, où l'on voit, pour le tourment des commentateurs, un Carthaginois parler sa langue nationale. C'est aller chercher un peu loin, à mon avis, les origines et les analogies.

des conditions. La vie provinciale a toujours été très active en Italie; on y traitait d'étranger, il y a quelques années encore, l'homme qui n'était pas de la ville même et l'on ne se faisait pas faute de dauber sur ses ridicules. Les plaisanteries de notre théâtre sur les Gascons, les Limousins, les Auvergnats peuvent donner une idée de celles que les Romains faisaient sur les Piémontais et même sur les Toscans, les Vénitiens sur les Napolitains et les Bergamasques.

Les acteurs portaient un masque qui leur couvrait la totalité ou une partie de la figure. A Paris, les Italiens n'avaient pourtant qu'un demi-masque, du front à la bouche. L'usage du masque remontait à la plus haute antiquité; il indiquait à première vue au parterre le caractère du personnage en scène et rendait à cet effet le même service que le masque de la comédie athénienne au temps d'Aristophane, qui reproduisait les traits mêmes des personnes traînées sur le théâtre : Cléon ou Socrate. Mais le masque avait l'inconvénient de dissimuler une partie des traits et de supprimer par là même certains des jeux de physionomie les plus expressifs.

Aussi les femmes d'ordinaire n'en avaient pas. On aurait privé ainsi le spectateur de l'agrément qu'il trouve à contempler un gracieux visage. En outre, le ridicule, surtout le ridicule extrême, sied mal à ce sexe, et dans la *commedia dell' arte*, le comique était poussé jusqu'à la charge. De là la rareté des masques[1] féminins. Si nous en jugeons par le théâtre écrit de Goldoni, les rôles de femmes se bornaient à deux ou trois spécialités : l'ingénue, la coquette, la duègne, mère noble ou tante. C'est par la même raison que notre théâtre comique inférieur, celui du Palais-Royal,

1. L'italien *maschera* se prend le plus souvent dans le sens de personnage, comme le *persona* des Latins, et le πρόσωπον des Grecs.

par exemple, est si pauvre en rôles de femmes. Sur les scènes plus élevées, les personnages féminins ne sont pas comiques par eux-mêmes, mais servent seulement à faire ressortir la sottise des hommes; tout au plus admet-on qu'on rie aux dépens d'Arsinoé ou de Bélise; l'âge, en effet, rend les choses plus égales et la prude vieillie ne trouve pas plus de grâce à nos yeux que l'amoureux sexagénaire.

Telles étaient les conditions essentielles de la comédie *dell' arte,* dont la faveur a duré en Italie jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. A cette époque, elle commence à tomber en désuétude pour être ensuite tout à fait négligée. Luigi Carrer, auteur d'une *Vie de Goldoni* en trois volumes[1], rapporte que de son temps, c'est-à-dire vers 1825, ce genre n'était plus qu'un souvenir, bien que plus d'un de ses contemporains eût assisté en spectateur[2] à des comédies improvisées. Vers le même temps, Stendhal déplorait l'oubli de la *commedia dell' arte* et quittait la représentation de *Zaïre* traduite en italien à Venise, « pour aller un peu rire sur la place Saint-Marc devant le théâtre de Polichinelle ».

« C'est, ajoute-t-il, ce qui m'a fait le plus de plaisir en fait de théâtres non chantants. Je trouve cela tout simple, c'est que Pantalon et Polichinelle sont indigènes en Italie et que dans tous les genres, on a beau faire, on n'est grand, si l'on est grand, qu'en étant soi-même[3]. »

Celui qui porta le coup décisif à la *commedia dell' arte* est Carlo Goldoni. Mais en la détruisant, il s'appropria ses procédés, il adopta ses traditions et ne fit, à vrai dire, qu'écrire ce qui était

1. *Vita di Goldoni.* Venise, 1824.

2. T. III, p. 29, discorso II.

3. *Vie de Métastase.*

autrefois improvisé. Toutefois, avant d'indiquer les caractères distinctifs de sa réforme, il convient de faire connaître les conditions dans lesquelles elle se produisit, notamment celles que Goldoni rencontrait à Venise, sa ville natale, où il conçut pour la première fois l'idée de donner à son pays un spectacle régulier, sur le plan des pièces françaises.

V.

Avec la musique et le jeu, le divertissement favori des Vénitiens était la comédie. On y allait en masque pour être plus libre et on applaudissait frénétiquement les acteurs[1], lorsqu'ils plaisaient. Les mœurs théâtrales étaient étranges. « Une heure avant le lever du rideau, dit M. Molmenti[2], on allumait deux misérables lumignons à l'huile, placés au bout de torches de bois et qui suffisaient à éclairer la scène jusqu'au commencement de la représentation. Nulle autre lumière dans la salle. Cette économie même conspirait à l'effet, car la scène brillait davantage dans cette obscurité. A peine supportait-on quelques lumières dans les rangs supérieurs, où l'on faisait parfois une seule loge de deux ou trois pour la commodité de quelque société, pendant que l'orchestre n'était éclairé qu'à la lueur modeste de chandelles de suif. L'odeur qu'elles dégageaient, et qui était loin de rappeler les parfums de l'Arabie, n'empêchait pas les amateurs passionnés de choisir de préférence les bancs voisins de l'orchestre. Ces banquettes, quand on supposait que la foule serait grande, étaient occupées dès le milieu du jour ou retenues par des serviteurs, ou bien par des gens qui cédaient leur place pour quelque monnaie. Au reste, dans le théâtre comble, la foule était elle-même un spectacle. La dernière ambassadrice de Venise à Paris écrivait à une amie : « Je fréquente

1. « Sies tu benedeta ! Benedeto el pare che t'a fato ! Ah ! cara me buto zozo. » Saint-Didier, *La Ville et la République de Venise*. — Marcello, *Il teatro alla moda*.

2. *La Storia di Venezia nella vita privata*, dalle origini alla caduta della repubblica. Turin, 1885, p. 441.

« beaucoup les théâtres qui sont ici bien différents des nôtres; on « y vient pour écouter, et non pour faire la conversation, comme « chez nous. » Dans les théâtres de Venise, on applaudissait ou on sifflait selon l'humeur du moment ou le parti auquel on appartenait. Les rires à gorge déployée étaient intarissables; on entendait des exclamations de voix fortes ou douces, le babil des femmes, le miaulement du chat, le cri du coq, des éternuements, des bâillements, des bruits de toute sorte... Il n'y avait dans la salle ni distinction de sièges pour les fonctionnaires militaires ou civils, ni soldats de garde, ni agents de la force publique; à peine quelque sbire en civil, qui paraissait seulement dans les circonstances où son intervention était indispensable. Les bancs étaient en bois, grossièrement rabotés, comme à l'église. Dans l'intervalle des actes, un gardien (*custode*) passait entre les rangs, tenant un lumignon à la main et recouvrait le prix des places, qui était des plus modiques. Devant la porte d'entrée conduisant au parterre, à cinq ou six pas, étaient rangés des marchands de pommes et de poires cuites. Des vendeurs de boissons glacées, de caroubes et de marrons circulaient dans le parterre avec leurs corbeilles, pendant qu'aux loges des cafetiers couraient çà et là avec des plateaux... Les affiches extérieures étaient de très petite dimension ; on n'en apposait que deux, à la Piazzetta et au Rialto ; plus tard seulement des crieurs publics se mirent à parcourir les rues annonçant à haute voix que tel soir se donnerait telle représentation. »

Les loges où se rassemblait la société élégante appartenaient à des patriciens, qui en étaient les propriétaires et ne les louaient pas au public, ils en cédaient seulement à l'occasion la jouissance à leurs amis. Chaque loge était ainsi une sorte de salon, où se réunissait une société particulière et exclusive, un petit foyer de coquetterie, de bavardage, d'intrigues de toutes sortes et aussi,

dit un écrivain italien[1], un « temple consacré à Vénus ». Grâce à l'intimité du lieu, la galanterie y était poussée si loin, que le même auteur ne craint pas d'avancer que la plus grande partie des Vénitiens d'alors « avaient été conçus au théâtre ».

On pourrait croire que dans de telles conditions ce lieu servait de rendez-vous aux élégants et aux femmes à la mode. Il n'en était rien; le public restait étrangement débraillé et son attitude répondait à son costume. On ne pouvait souffrir les acteurs qui avaient quelque décence et quelque sérieux; on les chassait de la scène à coup de sifflets en criant : « Allez-vous-en ! allez-vous-en ! ce sont les bouffons qu'il nous faut ! » Il était d'usage qu'à la fin du dernier acte un des comédiens vint annoncer la représentation du lendemain ; mais quand celle du jour avait plu, on couvrait de sifflets la voix du malheureux en criant : « La même qu'aujourd'hui ! La même qu'aujourd'hui ! »

Comment s'étonner qu'exposés à de tels outrages les pauvres gens fussent en général sans grande valeur? Il fallait pour choisir un tel métier avoir échoué dans tous les autres. Au besoin d'ailleurs, les pouvoirs publics se chargeaient de rappeler les acteurs à la modestie qui convenait à leur condition humiliée et, même après la réforme de Goldoni, en 1778, l'inquisiteur d'État, Tiepolo, leur adressait un avertissement sévère en ces termes : « Souvenez-vous que, vous autres comédiens, vous êtes en horreur à notre Seigneur Dieu, bien que tolérés par le gouvernement pour divertir le peuple qui se plaît à votre iniquité ! »

Cependant la vocation est parfois si forte qu'il ne manquait pas au théâtre de gens de mérite, et quelques-uns réussissaient à vaincre les préjugés au point de forcer par leur talent les portes d'une société exclusive. Tel était le célèbre Sacchi, connu sous le

1. Malamani, *Il settecento a Venezia*. 2e édit, 1891.



nom de Truffaldin, qui fut l'ami de Goldoni et qui était reçu avec honneur dans les meilleures maisons de Venise.

Il faut bien se pénétrer de ces conditions déplorables du théâtre italien avant Goldoni, pour apprécier toute l'importance de sa réforme. Dans ce décor misérable, devant un public grossier et inattentif, du moins à la comédie et au drame, — car il se passionnait facilement pour l'opéra, — avec des acteurs en général méprisés et que le gouvernement lui-même vouait à la haine de Dieu et au mépris des hommes, Goldoni conçut le hardi projet de faire ce que Racine et Molière avaient accompli en France dans des conditions bien plus favorables, entourés du respect public, écoutés par un auditoire suspendu à leurs vers, servis par des interprètes tels que Baron et la Champmeslé. Alors que trop souvent les misérables auteurs des comédies du temps, plus misérables encore que leurs acteurs, étaient de pauvres diables, qui souvent savaient à peine lire et écrire[1], et fournissaient au rabais sur les éternels canevas traditionnels des pièces improvisées à des troupes qui louaient à l'année leurs tristes services, Goldoni entreprit de régénérer la scène, de la moraliser, de la rendre raisonnable et même utile. Dans la décadence universelle, il assure à la Venise dégénérée au moins l'honneur d'une exception, car tous ceux qui ont plaidé pour elle les circonstances atténuantes, qui ont cherché à montrer que tout idéal n'y était pas mort, que l'esprit vénitien n'avait pas été entièrement étouffé par la matière, ont cité son nom, au soutien de leur thèse, à côté de ceux des deux Gozzi.

Il faut tenir compte de ces considérations avant d'aborder la réforme de Goldoni. Elle comporte bien des réserves, surtout de

1. Malamani, *op. cit.*

la part d'un Français, à qui vient tout naturellement à l'esprit la comparaison avec Molière et les grands noms du XVII[e] siècle. Mais les écrivains de notre principale époque littéraire ont été soutenus, encouragés et comme portés par la critique et par le public. Goldoni n'a pas eu un sort aussi heureux. Tout lui a été contraire : le public qu'il a d'abord surpris et heurté et qu'il a dû séduire en lui faisant des concessions que nous jugeons aujourd'hui trop grandes, mais qui alors étaient indispensables ; ses interprètes, dont il a dû faire l'éducation, après avoir vaincu leurs propres préjugés ; la critique enfin, qui lui a reproché de ne pas avoir fait assez et d'avoir trop sacrifié au goût du temps, alors qu'elle aurait dû surtout le féliciter d'avoir osé tenter de l'épurer. La stricte équité commande de tenir compte de toutes ces circonstances et d'apprécier la tâche accomplie en la mesurant surtout du point de départ.

CHAPITRE III.

LA RÉFORME LITTÉRAIRE.

Idées générales de réforme dans l'Italie du XVIII[e] siècle. — Le point de départ du mouvement de régénération coïncide avec l'époque du dernier abaissement intellectuel et moral (1750). — Influence française. — Les gouvernements « éclairés ». — Réforme des divers genres littéraires. — La comédie : Goldoni et Gozzi. — La réforme de Goldoni est lente et progressive. — Il commence par supprimer l'improvisation et par écrire en entier les comédies *dell' arte*. — Traces subsistantes des pièces à canevas. — Division des pièces en trois actes. — Lieux communs. — Personnages — Intrigue. — Opposition que rencontrent les premières tentatives de Goldoni. — Les acteurs. — Le public. — Préface du *Théâtre comique*. — *Paméla*. — Le vers comique. — La langue de Goldoni. — Le vers martellien. — Mauvais goût du temps. — Le marinisme. — Don Marzio du *Café*. — Le *Poète fanatique*. — Les académies italiennes au XVIII[e] siècle.

L'idée de réforme était partout dans l'air en Italie, au XVIII[e] siècle. C'est le commencement de la période que les historiens nationaux appellent le *Risorgimento ;* ainsi, le point de départ du mouvement de régénération coïncide avec l'époque du dernier abaissement intellectuel et moral (1750). Le bien devait sortir cette fois, et par exception, de l'excès du mal.

Soumise à l'étranger depuis 1529, l'Italie avait perdu peu à peu les qualités énergiques qui firent la force de ses républiques du moyen âge. Il ne s'agissait plus désormais que d'éviter de déplaire au maître et, à la condition de ne s'occuper ni de politique, ni de religion, ni de philosophie, l'Italien était libre. Il se dédommageait du côté de la morale. De là ces mœurs étranges qui étonnent les voyageurs ; en littérature, le goût des *concetti* et du marinisme ; dans la science, la prédominance des études archéologiques, qui n'inquiétaient pas les puissances. Mais cette

insignifiance était due aux événements plus qu'aux hommes. Il ne manquait pas au delà des Alpes d'esprits sérieux et réfléchis, de véritables penseurs; ils ne tardèrent pas à se montrer dès que la surveillance inquiète des gouvernements vint à se relâcher. Pas plus d'ailleurs que les autres pays de l'Europe, l'Italie n'échappe en ce moment à l'influence française. Sous l'impulsion donnée par nos philosophes on recommence à penser. Les gouvernements éclairés, ceux de Charles III à Naples, du comte Firmiani à Milan, du grand-duc Léopold en Toscane prennent pour idéal la philosophie de Voltaire qui, on le sait, ne faisait pas mauvais ménage avec les puissances et qui flattait Frédéric II et Catherine, comme Mme de Pompadour, le chancelier Maupeou, et même la comtesse Dubarry.

A la condition de respecter les faits accomplis et les arrangements des traités d'Utrecht et d'Aix-la-Chapelle, on permit aux Italiens de s'occuper même de la science du gouvernement. En 1768, l'Autriche établit à Milan une chaire d'économie politique; Beccaria proclame la nécessité d'adoucir les châtiments atroces alors en usage; Léopold de Toscane supprime la peine de mort; Vico enseigne la philosophie de l'histoire et du droit sous la protection des Bourbons de Naples et Galiani écrit ses dialogues sur le commerce des blés. Algarotti expose à ses compatriotes le système de Newton, le jésuite Bettinelli vient visiter Voltaire à Ferney; la traduction de l'*Encyclopédie* s'imprime à Padoue avec l'assentiment et sous la protection des magistrats de la république de Venise.

La littérature pure inspirait encore moins de défiance que la philosophie, l'économie politique et l'histoire. Muratori, Tiraboschi, Quadrio, le premier simple prêtre, les deux autres jésuites, purent s'adonner en toute liberté à la critique littéraire. Dès 1714,

le marquis Scipion Maffei compose sa *Mérope,* admirée et imitée par Voltaire, et dont il ose bannir l'amour, dans un temps où le *sécentisme* et les fadaises pastorales avaient rabaissé cette passion jusqu'à la plus insipide galanterie. Il fut le prédécesseur et le modèle de Victor Alfieri.

En même temps, Parini réformait la satire[1], Casti[2] la fable, Apostolo Zeno et Métastase l'opéra. Apostolo Zeno n'est qu'un précurseur, mais Métastase, ce Quinault d'outre-monts, a exercé une influence plus profonde et plus durable. Nous nous étonnons aujourd'hui des éloges de Voltaire, qui égalait Métastase à Corneille « quand celui-ci n'est pas déclamateur », et à Racine, « quand il n'est pas faible ». Rousseau, La Harpe, Schlegel ne sont guère moins favorables à Métastase. C'est qu'alors l'italien était bien plus généralement connu et cultivé qu'aujourd'hui et que l'inimitable harmonie des vers de Métastase, en ravissant l'oreille, empêchait souvent de sentir combien son style manque de force, ses héros d'énergie, ses œuvres d'observation véritable. Néanmoins Métastase, s'il n'a pu apprendre à penser à ses compatriotes, a contribué à la renaissance de la littérature italienne en relevant par les grâces de son langage un genre littéraire qui ne mérite pas la défaveur qu'on lui réserve trop souvent; il a mis le poète sur le pied d'égalité avec le musicien et on peut dire qu'à l'exception de quelques chefs-d'œuvre isolés, comme la *Mérope* de Maffei, le drame lyrique de Métastase est la seule tragédie de l'Italie au XVIII[e] siècle.

---

1. Dans son beau poème du *Jour,* divisé en quatre parties : le *Matin*, *Midi,* le *Soir,* la *Nuit.*

2. Auteur des *Animaux parlants,* Casti était, d'ailleurs, un personnage assez peu estimable : ancien prêtre, il composa des *Nouvelles* licencieuses, dont le succès est un indice de la corruption qui régnait alors dans la haute société. Casti fut le poète favori de Joseph II et des empereurs Léopold et François ; ce dernier le nomma *poeta cesareo,* comme l'avait été Métastase.

Ainsi un souffle général de rénovation se faisait sentir dans toutes les branches du savoir humain et, comme l'esprit divin flottant sur les ondes, préparait la péninsule à sortir du chaos au coup de tonnerre de la Révolution française. La comédie ne pouvait échapper à cette influence ; sa renaissance date de deux hommes, tous deux Vénitiens : Goldoni et le comte Carlo Gozzi.

Gozzi, poète par occasion, fut le rival de Goldoni, et c'est cette rivalité même qui donna naissance à ses œuvres, d'une fantaisie si poétique ; j'y reviendrai plus loin. Goldoni, moins bien doué que Gozzi, mais plus fidèle à la réalité et à la nature, eut plus d'influence sur le théâtre italien. Il forma de bonne heure le projet de le délivrer de la domination des Arlequins[1] ; de donner à sa patrie une comédie régulière, épurée, classique. Il aurait pu réussir complètement dans ce dessein si les circonstances s'y fussent mieux prêtées. Mais obligé de vivre au jour le jour, sans fortune, sans nom, au contraire de Maffei et d'Alfieri, soumis aux caprices des comédiens et des directeurs de théâtre dont dépendait sa subsistance, obligé de flatter le peuple, qui faisait par son affluence la fortune des spectacles, il ne fut qu'à moitié heureux dans son entreprise. C'est déjà beaucoup cependant que de l'avoir tentée, et le demi-succès qu'il obtint suffit à lui assurer plus qu'une mention, un chapitre tout au moins, dans toute histoire un peu étendue de la littérature italienne.

1. Voltaire, Lettre à Goldoni du 24 septembre 1760.

I.

La réforme de Goldoni n'a pas été brusque et complète, mais lente et progressive. Ce n'est même pas du premier coup qu'elle se présenta à son esprit avec tous ses développements et toutes ses conséquences.

Il avait été frappé des défauts de la *commedia dell' arte :* prédominance de l'intrigue, monotonie et bassesse des sujets, fixité des personnages, subordination de l'auteur des canevas aux comédiens, le naturel sacrifié à la convention, la fantaisie individuelle l'emportant sur la conception générale. Le réformateur n'entreprit pas de corriger à la fois tous ces défauts. Les premières comédies de Goldoni ne sont donc pas des pièces d'un genre nouveau, et j'insiste sur ce point capital, mais de simples comédies *dell' arte* écrites en partie d'abord, puis en entier[1]. La première réforme de Goldoni consiste dans la suppression de l'improvisation ; elle était féconde et devait peu à peu entraîner le reste.

En attendant, ses comédies écrites gardent encore des traces nombreuses de la comédie à *soggetto*. En premier lieu la division en actes et en scènes. Les comédies de Goldoni, à l'exception de celles qui sont en vers, ont généralement trois actes comme les anciens canevas. On y retrouve des restes de lieux communs.

1. L'*Homme du monde* (1738) n'était pas dialogué. Il n'y avait d'écrit que le rôle de l'acteur principal. « J'avais bien concerté les acteurs, dit Goldoni, mais tous n'étaient pas en état de remplir le vide avec art. On n'y voyait pas cette égalité de style qui caractérise les auteurs. » *Mémoires*, t. Ier, p. 327. Voir également *Arlequin, valet de deux maîtres* (1749), comédie à *soggetto*, dont l'auteur n'avait d'abord écrit que trois ou quatre scènes par acte et qu'il écrivit plus tard en entier.

Ainsi, dans la *Banqueroute* (1740), l'une de ses premières pièces, Truffaldin, valet de Pantalon, chargé de porter une lettre à une chanteuse, maîtresse de son maître, rencontre Brighella, serviteur du comte Silvio[1]. L'honnête Truffaldin se désole d'être contraint de faire un pareil métier. Il voudrait embrasser un état qui exposât moins sa réputation. Brighella lui propose la profession d'orfèvre :

— Bon métier, dit Truffaldin, mais on y vole, remplaçant l'or par le cuivre. C'est là une grande tentation pour un galant homme.

— Tu pourrais te faire droguiste ?

— Non, camarade, ce serait pire. J'ai entendu dire que, pour gagner quelques livres sur le prix des médicaments, ces gens-là ne craignent pas de tuer les malades, de déshonorer les médecins et de paraître d'accord avec les croque-morts.

— En vérité, Truffaldin, ce sont là de [beaux sentiments. J'en suis bien aise ; tu fais honneur à notre pays.

Et Brighella lui propose de devenir libraire. Mais pour augmenter leurs profits les libraires gâtent le métier. Mauvais papier, mauvais caractères. Ils veulent vendre vingt ce qui leur coûte six. — De même pour les merciers. Chaque métier a ses dangers. — Celui d'entremetteur (*mezzano*) est encore le meilleur. Il fatigue moins et n'expose pas à faire mal plus que les autres. On voit le développement. Il pouvait entrer aussi bien dans une pièce d'intrigue différente et, quand l'acteur connaissait un certain nombre de ces *luoghi topici*, il les intercalait lui-même plus ou moins à propos selon les facilités que lui offrait le scénario.

Les personnages de Goldoni sont également ceux de la comédie improvisée : les quatre masques ; Pantalon, le docteur, Arlequin, valet lourd et niais, Brighella, fripon rusé, Béatrice et Rosaura,

1. Acte Ier, scène 2.

la première coquette, la seconde ingénue, l'amoureux Florindo ou Lelio. C'est là le fonds principal, auquel Goldoni ajoute parfois des personnages secondaires, sans modifier le caractère des premiers, emprunté à la *commedia dell' arte.*

De même l'intrigue rappelle celle de ce genre de pièces. Ainsi, dans les *Deux jumeaux vénitiens,* Goldoni prend à Plaute et à Regnard le sujet des *Ménechmes;* mais il y mêle les jeux de physionomie et les travestissements des acteurs de la comédie *dell'arte* pour faire valoir sous des aspects différents, un comédien alors célèbre, Darbes, qui jouait lui-même le rôle des deux frères: l'un niais et balourd, l'autre vif et brillant. Il ajoute à la fable des ressorts mélodramatiques qui nous paraissent déplacés. L'un des deux jumeaux, Zanetto, est empoisonné par un personnage hypocrite et jaloux. Il meurt en scène et, bien que l'auteur raconte[1] dans ses *Mémoires* que la pièce fut portée jusqu'aux nues et que rien n'était plus plaisant que la folie de ce nigaud et sa mort causée par sa sottise, nous ne pouvons voir dans cet épisode qu'un manque absolu de goût.

Lorsque Goldoni composa cette pièce, il était à Pise, où il exerçait la profession d'avocat et plaidait au criminel. Ces préoccupations expliquent sans doute les empoisonnements que nous retrouvons également dans la *Femme sage,* le *Flatteur,* l'*Homme prudent* qui datent de la même époque, mais sans justifier l'emploi du mélodrame dans un sujet comique, où il fait l'effet d'une dissonance. Au surplus, l'auteur reconnaît lui-même qu'il a abusé du poison et que ce moyen n'appartient pas à la bonne comédie, mais, dit-il, « la réforme n'était encore que dans son berceau ».

Dans *Arlequin serviteur de deux maîtres,* on ne trouve pas de

1. *Mémoires,* t. II, p. 9.

disparates aussi choquantes. C'est un imbroglio, genre dans lequel les Italiens étaient passés maîtres [1]. La pièce ressemblait beaucoup, d'après l'avis même de l'auteur, aux *commedie giocose;* mais il l'avait purgée de ces grossièretés qu'il voulait bannir de la scène et qui étaient dès lors « généralement abhorrées ».

Truffaldin a l'idée, pour gagner plus d'argent, de servir à la fois deux maîtres différents et il se tire de cette situation difficile à force d'esprit, d'activité et de cette *prontezza* naturelle au génie italien. Je ne crains pas de dire que certaines scènes pleines de mouvement et de diable au corps sont de vrais chefs-d'œuvre d'intrigue et devaient être fort amusantes à la représentation.

Il est fâcheux que, cette fois, Goldoni ait encore eu recours à des incidents romanesques : un duel, la mort d'un fiancé, la fuite d'une jeune fille cachée sous des habits d'homme et courant à la poursuite de son amant; la fable rappelle par moments, dans sa partie sérieuse, la situation de Chimène et de Rodrigue. Ce sont là des fautes de goût qui gâtent trop souvent l'effet des scènes de pur comique et nuisent à l'intérêt général.

Ainsi, tout en cherchant à supplanter la *commedia dell' arte,* Goldoni n'échappait pas à son influence. On la reconnaît non seulement dans ses pièces de transition, mais jusque dans ses comédies les plus travaillées. Aussi dans la *Correspondance* de Grimm [2], l'auteur de l'article qui rend compte de la première représentation du *Bourru bienfaisant* à la Comédie-Française, remarque finement que le détail des scènes est faible et qu'on sent dans cet ouvrage l'homme « plus habitué à faire des canevas

1. *Correspond. de Grimm,* édit. Tourneux, t. VI, p. 65.

2. 15 novembre 1771. L'article est de Mme*** (probablement Mme d'Épinay).

qu'à détailler des pièces ». Les *Mémoires secrets* de Bachaumont[1] font la même observation. « Les situations ne sont qu'indiquées; c'est plutôt un canevas qu'un ouvrage fini. » Cet exemple n'a pas été d'ailleurs sans influence sur notre théâtre. Les pièces de Scribe et celles d'auteurs plus modernes ne sont pas toujours suffisamment écrites: pour se rapprocher de la nature on y intercale des phrases inachevées, entrecoupées de points de suspension. Mais cette imitation de la réalité ne s'obtient qu'aux dépens de l'art.

Quelque modérée que fût encore la réforme, elle n'en souleva pas moins au début de vives récriminations. Les personnages à masque se plaignaient: Goldoni ne les faisait plus travailler, disaient-ils; il allait les perdre et ils faisaient appel à leurs protecteurs et à leurs amis[2]. Ils craignaient le travail nouveau et pénible qu'on demandait à leur mémoire et déploraient la perte de leur ancienne indépendance. Les amoureux, dont le rôle est sérieux en général, s'accommodaient mieux de la révolution apportée par Goldoni au théâtre, mais les comiques, qui avaient « l'ambition de briller sans se donner la peine d'étudier[3] », regrettaient les variations brillantes que chacun d'eux brodait sur l'ancien thème du canevas. Aussi, pour les ménager, Goldoni était-il obligé de revenir de temps en temps aux comédies à *soggetto*. Il faisait suivre par exemple la représentation d'une étude de caractère: *Le Prodigue*, des *Trente-deux infortunes d'Arlequin*, qui furent l'occasion d'un triomphe pour l'acteur Sacchi[4]. D'autres fois, la pièce

1. 5 novembre 1771.

2. *Mémoires*, t. Ier, p. 334.

3. *Ibid.*, t. III, p. 17.

4. *Ibid.*, t. Ier, p. 334.

échouait par l'inexpérience des comédiens qui n'étaient pas encore suffisamment instruits dans la nouvelle méthode[1], surtout lorsqu'un des rôles seulement était écrit et les autres improvisés. « Mais, ajoute Goldoni, je ne pouvais pas tout réformer à la fois sans choquer les amateurs de la comédie nationale et j'attendais le moment favorable pour les attaquer de front avec plus de vigueur et de sûreté[2]. »

Le public, en effet, n'avait pas moins besoin que les acteurs de s'accoutumer à la réforme. Dans *Renaud de Montauban,* sujet emprunté par la comédie *dell' arte* à nos vieux romans de chevalerie, « il était habitué à voir paraître au conseil de guerre le paladin de France dans un manteau déchiré et Arlequin défendre le château de son maître et terrasser les soldats de l'empereur à coups de marmite et de pots cassés[3] » ; dans le *Convive de Pierre,* il était accoutumé à contempler Arlequin se sauvant du naufrage à l'aide de deux vessies et don Juan sortant à sec de la mer sans que sa coiffure fût le moins du monde dérangée[4]. Il applaudissait à la nouveauté, mais il était surpris et d'abord un peu déconcerté.

Aussi Goldoni ne négligeait-il aucune occasion de lui exposer les raisons de sa réforme et de jeter le ridicule sur les opposants. Dans son *Molière* et dans son *Térence* notamment, il fait son apologie de la manière la moins équivoque, sous le nom de ces deux poètes. Il consacra même à sa réforme une pièce entière : le *Théâtre comique*[5]. « C'est, dit-il dans l'avant-propos, moins une

1. *Mémoires,* t. II, p. 141.
2. *Ibid.,* t. Ier, p. 327.
3. *Ibid.,* t. Ier, p. 322.
4. *Ibid.,* t. Ier, p. 312.
5. *Il teatro comico* (1750).

comédie que la préface de toutes mes comédies. Aussi, dans l'édition de Turin, est-elle placée en tête de toutes les autres, bien que postérieure en date à un grand nombre. » L'auteur expose, sous la forme dramatique, ce que doit être, selon lui, le vrai théâtre comique et indique dans le détail le système de réforme qu'il avait introduit. C'est une sorte de manifeste littéraire; il vaut la peine de s'y arrêter.

L'intrigue est presque nulle comme dans la *Critique de l'École des femmes*, l'*Impromptu de Versailles* et les autres pièces du même genre. La scène se passe au théâtre même, pendant une répétition. Le personnage principal, Orazio, à la fois chef de la troupe et premier amoureux, est le porte-parole de Goldoni, qui n'intervient pas, mais dont il est constamment question. La prima donna, Placida, qui joue les ingénues, s'est mise franchement du parti de la réforme. « On s'ennuie, dit-elle[1], de voir toujours les mêmes choses et d'entendre les mêmes paroles. L'auditoire sait ce que va dire Arlequin avant qu'il ouvre la bouche. Pour moi, je raffole du nouveau style; et quant à la comédie improvisée, ne comptez plus sur moi. »

Au contraire, Tonino, qui est le Pantalon de la troupe, regrette les changements introduits par la mode nouvelle[2]:

« Les comédies de caractère, dit-il, ont gâté entièrement le métier. Un pauvre acteur, qui connaît bien les règles de la *commedia dell' arte* et qui a pris l'habitude de dire à l'improviste tout ce qui lui vient à l'esprit, bon ou mauvais, se trouve tout décontenancé quand il lui faut réciter par cœur et il a peur de perdre son ancienne réputation. » En vain Orazio cherche à lui démontrer qu'il a tout à gagner au nouveau genre et lui rappelle qu'il

1. Acte Ier, scène 2.
2. Acte Ier, scène 4.

n'a jamais eu tant de succès que dans les nouvelles pièces, où Pantalon est le protagoniste. Cela n'empêche pas, plus loin, les acteurs, à qui la mémoire fait défaut, de regretter les parallèles, les comparaisons ampoulées et les allégories qui leur étaient d'un si grand secours dans les soliloques[1]. Mais il ne faut plus de ces moyens passés de mode; si un certain public bat encore des mains à ces passages, ils révoltent les gens de goût.

Un autre personnage à masque, Anselme, qui joue les Brighella, a pris sous sa protection un poète famélique, Lelio, qui compose des canevas, et l'introduit auprès du directeur[2]. Ici la satire devient plus directe; il s'agit d'une pièce improvisée qui a pour titre : *Pantalon père affectueux avec Arlequin serviteur fidèle, Brighella entremetteur par intérêt, Ottavio intendant de campagne et Rosaura folle d'amour.*

— C'est bien long, objecte Orazio. Les bonnes comédies doivent observer l'unité d'action et par suite le titre doit être simple.

— Assurément, répond Lelio. Mais l'abondance vaut mieux que la disette. Ma pièce a cinq titres ; choisissez celui qui vous plaît le mieux. Vous pourrez le changer par la suite et vous aurez une comédie qui paraîtra nouvelle pendant cinq saisons.

Il s'agit d'ailleurs d'un simple scénario, dont les indications sont des plus brèves: « Acte premier. Une rue — Pantalon et le docteur — Scène d'amitié — Le docteur demande à Pantalon sa fille en mariage — Pantalon la lui promet — Le docteur se retire — Pantalon frappe et appelle Rosaura qui vient dans la rue. » Ottavio critique ce procédé vieilli (*anticaglia*). « C'est, dit-il, une faute grossière de faire venir les femmes sur la voie

1. Acte II, scène 9.

2. Acte I[er], scène 11.

publique. L'Italie l'a supportée pendant de longues années au grand dommage de notre décorum. Grâce au ciel, nous l'avons supprimée et on ne se la permettrait plus aujourd'hui. »

Le livret porte ensuite qu'Arlequin s'avance en catimini et donne des coups de bâton à son maître. « C'est une indignité, interrompt Orazio. Nos acteurs n'ont eu que trop souvent recours à cette mauvaise farce (*lazzo*), mais il n'en faut plus. »

En désespoir de cause, Lelio offre au directeur une comédie traduite du français. Ce dernier la refuse.

— Je ne méprise nullement, ajoute-t-il, les pièces de cette nation. Les Français ont triomphé dans l'art de la comédie pendant un siècle entier. Il serait temps aujourd'hui de voir l'Italie montrer à son tour que la race des bons auteurs n'est pas éteinte chez elle, qui après les Grecs et les Latins a été la première à ressusciter l'art du théâtre. On ne peut refuser aux Français de beaux caractères, bien soutenus, l'art de manier les passions, une langue fine, spirituelle et brillante ; mais le public de ce pays se contente à bon marché. Un seul caractère suffit à porter une comédie française. Ces gens-là font tourner autour d'une seule passion bien ménagée et bien conduite une quantité de périodes, dont la force d'expression donne un air de nouveauté à la pièce. Les Italiens exigent davantage : ils veulent que le caractère principal soit fort, original et connu ; que tous les personnages épisodiques soient autant de caractères ; que l'intrigue abonde en incidents et en nouveautés. Ils veulent voir la morale mêlée à la plaisanterie et aux saillies. Ils exigent un dénouement inattendu, mais tiré du sein même de l'action. Il leur faut enfin tant de choses que je n'en finirais pas de les énumérer. Ce n'est qu'avec le temps, la pratique et l'expérience qu'on peut arriver à les connaître et à les exécuter.

Lelio présente alors une comédie de caractère, dans laquelle il s'est conformé, sinon à toutes les règles, du moins à la plus essentielle, à l'unité de lieu (*scena stabile*), recommandée par Aristote. Il avoue d'ailleurs n'avoir jamais lu le philosophe grec.

Goldoni fait à ce sujet, sous le couvert d'Orazio, sa profession de foi littéraire. Il écarte l'autorité d'Aristote, en ce qui concerne la comédie, dont celui-ci a peu parlé, ajoutant d'ailleurs que, si Aristote vivait aujourd'hui, il reviendrait lui-même sur ce précepte « dont découlent mille absurdités, nombre d'impropriétés et d'indécences ». Si les anciens avaient pu, comme les modernes, changer facilement les décors, ils auraient eu sans doute une autre poétique. Goldoni admet l'unité d'action et de temps, mais non pas l'unité de lieu, du moins pour la comédie d'intrigue[1]. Il ne veut pas toutefois que les changements soient trop considérables, comme dans l'ancien théâtre espagnol, où les héros passaient, dans la même pièce, de Naples en Castille. Il maintient le lieu de la scène dans les murs d'une même ville ou dans l'enceinte d'une même maison. C'est, on le voit, à peu près l'interprétation suivie par Corneille, dans le *Cid* notamment. Il y aurait beaucoup à dire à cet égard, car du moment où la scène change, et elle change plusieurs fois par acte dans Goldoni, l'effort imposé à l'imagination est le même, et l'on peut aller aussi bien par l'esprit en Amérique ou en Asie que se transporter seulement dans un autre endroit de la même ville, ou dans une autre pièce de la même maison.

1. Cf. *Mémoires*, t. II, p. 21.

II.

A cette date (1750) Goldoni est encore un réformateur tempéré. Il ne demande pas la suppression absolue de la comédie improvisée, ce privilège du génie facile de l'Italie. Il ne veut même pas bannir absolument les masques ou personnages traditionnels. Il n'en est pas temps encore. C'est déjà beaucoup d'avoir habitué le peuple à chercher au théâtre autre chose qu'un simple amusement et à y goûter la morale et le sérieux. Il ne faut pas le priver tout d'un coup des vieilles connaissances qui le font rire, mais les employer utilement avec leur caractère connu. Il reste encore assez à réformer, les monologues par exemple.

C'est par ce moyen que, dans les comédies *dell' arte,* on apprenait au public ce qu'il avait besoin de savoir au début de la pièce. Mais c'est une invraisemblance; un personnage ne peut parler seul que sous le coup d'une émotion violente. « Je consens, dit Goldoni, qu'il fasse ainsi connaître au public ses sentiments intimes, son caractère, les effets et les changements de ses passions. Il n'est pas admissible qu'il se fasse à lui-même l'histoire de ses amours ou de ses malheurs. A la vérité, les anciens comiques avaient l'habitude d'exposer le sujet dès la première scène dans un dialogue soit entre Pantalon et le docteur, soit entre le maître et le valet, ou entre la dame et sa suivante. Mais la vraie manière de faire une exposition, sans ennuyer les spectateurs, est de la diviser en plusieurs scènes et d'entrer peu à peu dans le sujet en surprenant l'auditoire. »

Accessoirement dans la même pièce: *Le théâtre comique,* Goldoni traite d'autres questions; telle que celle des vers. Il n'en est

pas partisan, toujours au nom de la vraisemblance, mais plutôt encore, semble-t-il, parce qu'il n'était à l'aise que dans la prose. Il blâme la déclamation monotone, en cantilène continue, les gestes exagérés; il recommande aux acteurs d'être toujours en scène, lors même qu'ils ne parlent pas, d'éviter de regarder dans la salle, et de quitter des yeux leurs partenaires. Il traite enfin la question du sonnet final qui, bien que simple hors-d'œuvre, était fort apprécié des comédiens, comme le dernier couplet de nos vaudevilles, et avait pour effet infaillible de provoquer les applaudissements. Aussi Goldoni ne pouvait-il toujours se refuser à en écrire. Il rappelle qu'il s'est exécuté dans plusieurs pièces[1].

Même dans les œuvres d'un tout autre genre, telles que le drame sentimental de *Paméla,* l'auteur est revenu, avec plus ou moins d'à-propos, sur un sujet qui lui tenait si fort au cœur. Il introduit dans cette dernière pièce un personnage ridicule, le cavalier Ernold, qui, de retour à Londres, après avoir beaucoup voyagé, vante la comédie *dell' arte* qu'il a vue en Italie :

Si on réussissait, dit-il, à introduire dans les comédies anglaises le personnage d'Arlequin, ce serait la chose du monde la plus plaisante. Arlequin est un serviteur à la fois naïf et astucieux, dont le masque grotesque, le vêtement composé de pièces de différentes couleurs font éclater de rire.... Écoutez quelques-unes de ses plaisanteries : Au lieu de *Padrone,* il dit *Poltrone;* il prononce *Dolore* pour *Dottore, Campanello* (sonnette) pour *Cappello* (chapeau), *Lettiera* (bois de lit) au lieu de *Lettera* (lettre). Il ne parle que de mangeaille, est insolent avec les femmes et rosse consciencieusement son maitre.... Dans une seule comédie, Arlequin pour tromper Pantalon se transforme en nègre, en statue ambulante, en squelette et couronne ses bouffonneries en régalant le bonhomme d'une bastonnade.

---

1. La *Putta onorata,* la *Buona moglie,* la *Vedova scaltra, I due gemelli veneziani,* etc.

Un personnage sérieux, milord Bonfil, répond alors :

Vous ne me ferez pas croire qu'en Italie les gens instruits et les personnes de goût rient de semblables sottises.... Il existe un comique noble, qui tire sa source de la grâce des mots, de la finesse des plaisanteries, de l'esprit et du brillant des saillies. Mais il est aussi un rire bas, qui naît de la bouffonnerie et de la sottise... Vous avez voyagé de trop bonne heure, il eût fallu avant de partir faire de meilleures études ; l'Arlequin d'Italie vous eût moins charmé [1].

1. *Paméla,* acte Ier, scène 16.

III.

L'auteur aurait pu lui-même s'appliquer cette observation, au moins en partie. Si l'Arlequin traditionnel ne le charmait pas, c'était plutôt l'effet de son goût naturel que le résultat du travail. Sa jeunesse aventureuse ne lui avait pas permis de se former par l'étude sévère des modèles; s'il y supplée, dans une certaine mesure, en ce qui touche la conception, l'exécution chez lui reste inférieure, surtout par le style. Je n'ignore pas avec quelles précautions un étranger doit aborder un sujet aussi délicat, mais les critiques italiens sont unanimes sur ce point et Goldoni lui-même nous a fait des aveux qui sont à retenir.

Un des articles, dit-il [1], sur lesquels on m'attaquait vivement, était celui de la pureté de la langue. J'étais Vénitien ; j'avais le désavantage d'avoir sucé avec le lait l'habitude d'un patois très agréable, très séduisant [2], mais qui n'était pas le toscan. J'appris par principes et je cultivai avec la lecture le langage des bons auteurs italiens. Mais les premières impressions se reproduisent quelquefois, malgré l'attention que l'on met à les éviter. Je fis un voyage en Toscane, où je demeurai pendant quatre ans pour me rendre cette langue familière et je fis faire à Florence la première édition de mes ouvrages sous les yeux et sous

1. *Mémoires*, t. II, p. 263.

2. Le dialecte vénitien adoucit encore la langue italienne déjà si douce. Il évite les sons sifflants tels que le *c*, qu'il remplace par le *z*, les dentales *t* et *d*, la liquide *r*, supprime les consonnes entre deux voyelles (la *coa* pour la *coda*), change l'*n* en *gn* (*gnente* pour *niente*), prépose un *x* (qui se prononce d'ailleurs comme un *s* adouci) devant la troisième personne du singulier du verbe *être* : *xè*. L'ensemble de ce parler zézayant, tout en diminutifs, lui donne l'apparence d'une langue quelque peu enfantine et balbutiante, d'une sorte de gazouillement qui parait étrange dans la bouche de personnes adultes et mûres, comme l'est d'ordinaire Pantalon, qui parle toujours vénitien.

la censure des savants du pays pour les purger des défauts de langage. Toutes mes précautions ne suffirent pas pour contenter les rigoristes. J'avais toujours manqué en quelque chose; on me reprochait toujours le péché originel de vénétianisme.

Il ne faut pas s'étonner de ces critiques. Au temps d'Auguste on relevait dans Tite-Live des traces de patavinité; on a cru trouver dans l'Arioste des lombardismes. Les académiciens de la Crusca rejetaient impitoyablement tous les mots qui ne figuraient pas dans les *testi di lingua*. Goldoni devait donc rencontrer des détracteurs de son style, qui n'est pas toujours, tant s'en faut, du pur toscan. S'il croit nécessaire d'employer ce dialecte dans les pièces où ses personnages sont des gens du monde[1], il n'est vraiment lui-même que dans les rôles écrits en vénitien, son dialecte natal, qu'avec son inexpérience du français il traite de « patois » dans ses *Mémoires*. C'était pourtant la langue officielle de la République de Venise. Aussi ne se tourmenta-t-il pas outre mesure des critiques formulées par les académiciens della Crusca. Il ne fit pas comme le Tasse, qu'il a pris pour héros d'une de ses comédies et qui, par un scrupule de purisme, avait écrit à nouveau la *Jérusalem délivrée* et l'avait gâtée. Il se dit que le pur toscan n'était lui-même qu'un dialecte et que, pour écrire en bon italien, « il faut être compris dans tous les cantons de l'Italie ». Son langage y gagna en naturel; mais ce naturel est souvent trivial; en outre, la langue de Goldoni abonde en gallicismes qui montrent à quel point le goût français s'imposait à l'Italie du XVIIIe siècle par la lecture de nos auteurs[2].

1. Dans la *Fille obéissante,* Brighella, père d'une danseuse, et ancien domestique de Pantalon, affecte de parler toscan, au lieu de son dialecte bergamasque, pour mieux soutenir son nouveau rôle de parvenu enrichi.

2. Le comte Verri, dans son journal *le Café,* avait déclaré « renoncer devant notaire au vocabulaire de la Crusca et à la prétendue pureté de la langue toscane ». (*Il Caffé,* t. Ier, p. 30. Brescia, 1764)

Une autre querelle, non moins sérieuse, est celle qui fut faite à Goldoni lorsqu'il prit parti pour Martelli dans la question du vers dramatique. Martelli, auteur de tragédies aujourd'hui oubliées, mais qui étaient estimées de Scipion Maffei, avait voyagé en France et fréquenté nos gens de lettres vers la fin du règne de Louis XIV. Il eut l'idée de créer pour la tragédie italienne un rythme nouveau semblable à l'alexandrin français. C'étaient des vers de quatorze syllabes rimés deux à deux. Pour éviter le reproche de gallicisme, il reportait l'origine de son invention à Ciullo d'Alcamo, poète sicilien du XIII[e] siècle, dont il reste une unique *canzone* recueillie par Allacci[1]. Les vers de Martelli étaient en réalité deux vers de sept pieds réunis ensemble et dont le dernier seul était rimé. Leur inventeur vantait leur majesté (*tardo e però maestoso*), tout en soutenant que cette cadence n'était pas nouvelle à l'oreille italienne[2].

Martelli fut vivement attaqué à ce propos, mais Goldoni, tout en déclarant que c'était « une folie » d'imaginer un pareil changement dans la versification italienne, ajoute qu' « en dépit de leur proscription, il s'amusa à faire trouver bons les vers martelliens, cinquante ans après la mort de leur auteur[3] ». Il composa d'après ce modèle les vers de son *Térence* et de son *Molière*. Dans la dédicace de cette dernière pièce à Maffei, il explique que, s'il s'est décidé à écrire ainsi sa comédie, qu'il avait d'abord commencée en prose, c'est que, traitant un sujet français, il avait voulu se rapprocher autant que possible du style de nos comédies. Toutefois il s'était ingénié, assure-t-il, à corriger le défaut des vers martelliens en les rendant plus naturels, et en s'abste-

1. Voir Ginguené, *Histoire littéraire d'Italie*, t. I[er], p. 337.

2. *Discorso sul verso tragico*, placé en tête du théâtre de Martelli.

3. *Mémoires*, t. I[er], p. 127.

nant de ces inversions, de ces constructions embarrassées et de cette prolixité des périodes qui fatiguent à la fois l'auditeur et le comédien.

Charles Gozzi et le critique Baretti étaient des anti-martelliens furibonds. Ce dernier ne nommait jamais les nouveaux vers sans y joindre des qualifications méprisantes. L'emploi par Goldoni des vers martelliens ne fut pas étranger aux critiques passionnées qui lui furent adressées par ces deux hommes. C'était d'ailleurs par exception qu'il employait le vers. En principe, il n'admettait que la prose pour la comédie[1]. Dans son *Théâtre comique,* il s'explique nettement sur ce point. Le poète Lelio oppose au directeur Orazio l'exemple des vieux poètes italiens[2] :

— Je vénère les anciens, répond Orazio, mais je ne suis pas persuadé pour cela. La comédie doit être entièrement vraisemblable et il est contraire à la vraisemblance que les personnages parlent en vers. Vous me direz qu'on déguise les vers comiques de manière à les faire ressembler à la prose. Pourquoi donc ne pas écrire tout simplement en prose ?

Quoi qu'on puisse penser de cette théorie, Goldoni est resté en général fidèle à son programme. Il n'a écrit en vers qu'un petit nombre de pièces, surtout à ses débuts, plus tard, celles de ses comédies qui attestent certaines ambitions littéraires, telles que *Molière, Térence* et le *Tasse,* et, chose singulière, des drames ro-

1. Le cardinal Bibbiena était du même avis. Dans le prologue de la *Calandra,* il explique que sa pièce est écrite en prose, parce que les hommes parlent en prose et non en vers. C'est une vieille querelle, dans laquelle chacun prend parti selon ses goûts personnels. Fénélon préférait la prose de Molière à ses vers si pleins de force et si solidement rimés, que Boileau admirait (*Lettre à l'Académie française,* VII).

2. L'Arioste écrivit ses comédies en vers et versifia même plus tard celles qu'il avait faites d'abord en prose.

manesques comme la trilogie de l'*Épouse persane,* ou des comédies en dialecte vénitien.

Il semble néanmoins avoir reconnu que l'emploi du vers est nécessaire à la perfection d'une comédie. On sait qu'en France les pièces de Molière écrites en prose, même l'*Avare,* étaient regardées, malgré l'avis de Fénelon, comme inférieures à ses comédies en vers. En Italie, il n'est pas de pièce qui devienne réellement populaire si elle n'emprunte la forme rythmée. Non seulement le peuple de Venise savait par cœur les vers du Tasse, mais il retenait en entier des passages des opéras de Métastase et le plus humble artisan déclamait avec emphase ces vers de l'*Artaserse :*

Il nascer grande
E caso, e non virtù : che se fortuna
Regolasse i natali e desse i regni
Solo a colui ch'è di regnar capace,
Forse Arbace era Serse e Serse Arbace.

Plus tard on récita de même les vers d'Alfieri. Aussi le critique Gaspard Gozzi, frère du poète et favorable en général à Goldoni, dont il a corrigé typographiquement l'édition de Venise[1], écrivait-il à ce sujet : « Goldoni se trompera toujours s'il n'écrit pas ses comédies en vers. Bien des gens se disent fatigués des vers martelliens, mais le peuple les déclamera (*griderà*) toujours[2]. »

Cette préférence de Goldoni pour la prose est une nouvelle marque du caractère de sa réforme. Il se contente d'écrire, ai-je dit plus haut, l'ancienne comédie improvisée. Cette comédie était

1. *Mémoires,* t. II, p. 359.
2. *Œuvres complètes,* éd. de Padoue, t. XVI, p. 294.

nécessairement en prose. Aussi Goldoni n'use-t-il des vers qu'exceptionnellement. Le vers ne paraissait ni nécessaire, ni même utile, lorsque le principal attrait était tiré des situations et de l'intrigue. Pour que le vers augmente réellement le plaisir du spectateur, il faut qu'il exprime d'une manière plus forte les sentiments généraux qui sont l'expression des caractères. Le *Misanthrope* et le *Tartuffe* devaient être écrits en vers. Le *Barbier de Séville* eût perdu peut-être aux lenteurs inévitables du langage mesuré.

IV.

Partisan de la prose, comme plus conforme au naturel qu'il poursuivait avant tout, Goldoni était l'ennemi déclaré de l'affectation mise à la mode au XVIIe siècle par le Marino, qu'on appelait en France le cavalier Marin.

Quand il n'y eut plus en Italie ni liberté politique, ni liberté religieuse, quand on n'eut plus rien à dire de sérieux, qu'on se fut si bien accoutumé à la servitude et à l'hypocrisie qu'on ne songeait même plus à railler ses maîtres, le marinisme naquit. Ce fut le résultat de l'influence intellectuelle de l'Espagne succédant à sa victoire matérielle et la fortifiant. Mais l'Italie était alors trop abaissée pour imiter ce qu'il y avait d'héroïque dans ses conquérants; les vices de la décadence la séduisirent au contraire par leur faux éclat. Le gongorisme espagnol trouvait là un terrain tout préparé; sa flore malsaine y germa vite et se développa hâtivement.

C'est de Naples que part ce mouvement hispano-italique, qui envahit bientôt la péninsule entière, et plus tard la France par contre-coup. Nous pouvons nous en faire une idée par notre littérature au temps de Louis XIII : Théophile, Voiture, Balzac, Scudéry, Benserade ont les défauts brillants apportés d'Italie et que Boileau, dans son rigorisme, reprochait au Tasse lui-même. L'abus des métaphores, des antithèses, des hyperboles, des descriptions, des superlatifs, le vide de la pensée, le scintillement du style, voilà les principaux caractères du marinisme. L'*Adonis* est le triomphe de ce genre faux qui eut tant d'imitateurs[1].

---

1. Voir sur l'*Adonis* et sur Marini, Phil. Chasles: *la France, l'Espagne et l'Italie au* XVIIe *siècle*. Paris, 1877.

C'est de cette époque que date la phraséologie amoureuse raillée par Molière et Boileau : les chaînes, les prisons, le martyre des amants, la désespérance sur la cruauté des maîtresses. Ce ne sont que langueurs et que pâmoisons. Le langage franc de l'amour simple est perdu ; tout est convention, enflure et futilité.

Mais si, croyant imiter Pétrarque, on traduisait seulement Gongora en peignant longuement les beautés et les rigueurs d'une cruelle, si l'on se mourait d'amour en paroles, dans le train ordinaire de l'existence on vivait très prosaïquement et on entendait fort bien ses intérêts. Le génie pratique de l'Italie s'accordait mal avec ces exagérations à moitié sincères chez les Espagnols. De là un contraste qui devait frapper les poètes comiques et que Goldoni ne manque pas de relever.

Dans nombre de pièces, il introduit un personnage langoureux, qui ne parle que par métaphores outrées et qui porte d'ordinaire le nom de Lelio. Les yeux de sa maîtresse sont deux soleils, ses cheveux un fleuve odorant, son haleine l'emporte sur la rose, son teint sur le lys, ses dents sur la perle et l'ivoire. Je passe la description des autres beautés plus secrètes et plus voluptueuses. Il est mort d'amour pour elle : *cascamorto ;* si elle le demande, il ira décrocher les étoiles, lui conquérir des royaumes, défier les géants, bouleverser la nature et les saisons. Sa flamme est d'ailleurs aussi pure qu'ardente ; il ne demande rien : un regard, un sourire lui suffisent et enchaîneront à jamais sa fidélité. Il méprise les biens terrestres, qu'il ignore d'ailleurs, ne les ayant jamais possédés ; mais si vous lui offrez quelque héritière bien dotée, il change subitement de ton et cette fois devient sérieux. Plus de stances à Nice, mais la langue positive des notaires et la discussion serrée du contrat. La fiancée eût-elle même quelque tare, par exemple se serait-elle enfuie avec un amant qui l'a

délaissée[1], l'amoureux transi renonce à sa flamme idéale, prêt à rendre l'honneur à l'aventurière contre un nombre débattu d'écus sonnants.

La pauvreté est son excuse ; il n'exerce ni métier, ni profession ; il déjeune d'un sonnet et soupe d'un madrigal. Il remue en pensée les trésors à la pelle et prodigue dans ses vers la soie et le brocart, mais il n'a qu'un unique habit, dont les galons sont passés et dont l'étoffe montre la trame. Trop fier pour travailler, il passe sa matinée au café et son après-midi à discuter dans quelque académie des problèmes littéraires d'une puérilité enfantine. Un paolo lui suffit pour vivre et il a peine à se le procurer tous les jours. Souvent c'est l'héritier d'une famille noble, aujourd'hui ruinée; le palais patrimonial n'a pu être vendu, mais tout ce qu'il renfermait a passé peu à peu chez l'usurier. Les fenêtres se sont fermées une à une, les salons immenses se sont vidés; c'est dans quelque coin perdu que le pauvre hère couche sur un grabat, où ses pieds passent à travers les draps troués.

Cependant il fait encore figure. Il a un jabot et des manchettes en dentelle, s'il ne possède plus de chemise; un pourpoint de velours fané et des souliers rapiécés; parfois même un valet aussi misérable que le maître et qui vit d'escroqueries. Si la faim le presse, il se fait parasite et son estomac, insatiable à la table des autres, a des profondeurs et des capacités qui étonnent. Si l'on joue, il compte gagner et au besoin aide la fortune; quand il perd, il ne peut payer. Plus digne, après tout, de pitié que de blâme, il représente la pauvre Italie, asservie par l'étranger qu'elle méprise et qu'elle exploite. N'ayant pu le chasser par la force des armes, elle cherche à lui reprendre en détail ce qu'il lui a enlevé. Le héros fait à cette image compte pour cela sur son esprit in-

1. Voir la *Donna di garbo*, acte III, scène 10.

ventif. Parasite et joueur *di vantaggio* dans les classes supérieures, cicerone et entremetteur au dernier échelon, Casanova ou Sbrigani.

Tel est le don Marzio du *Café* [1], que Voltaire venait peut-être de lire quand il improvisa l'*Écossaise* [2]. Il a, en effet, quelque rapport avec Frélon, Lessing en a fait la remarque [3], comme un autre personnage, Fabrice, ressemble à Ridolfo, le cafetier compatissant de Goldoni. Mais le héros de Voltaire est odieux, tandis que don Marzio fait le mal par inconscience.

C'est un gentilhomme napolitain ruiné, qui est venu échouer à Venise. Il passe sa journée au café, buvant un verre d'eau et médisant du prochain. A la fois naïf et rusé, hâbleur comme un Espagnol qui serait bavard, très prudent sous son air évaporé, ne jouant jamais, mais profitant des bonnes fortunes des joueurs que le gain rend généreux. Toujours à l'affût des nouvelles, il transforme le moindre fait dans son imagination méridionale et lui donne l'importance d'un événement. C'est la pire langue qu'on puisse rencontrer, mais il est le premier surpris du tort que cause à autrui son incontinence de parole. Il trahit le secret de ses amis, blesse mortellement la réputation des femmes, dénonce un fugitif au chef des sbires et s'étonne, à la fin de la pièce, de rester seul chargé des malédictions de tous.

Don Eraclio du *Trompeur* [4] est aussi un naïf, mais son défaut

1. La *Bottega del caffè*.

2. « L'auteur peint la nature, qui est partout la même ; *il a la naïveté et la vérité de l'estimable Goldoni*, avec plus d'intrigue, de force et d'intérêt » (Préface de l'*Écossaise*). La pièce de Voltaire est de 1760 et celle de Goldoni de 1750.

3. *Dramaturgie de Hambourg*, trad. Crouslé. Paris, Didier, 1885, p. 60.

4. *Il raggiratore*.

principal est la vanité. Sa famille est réduite à la misère ; les bijoux de sa femme sont engagés, il ne sait comment marier sa fille et se vante de descendre de l'empereur Héraclius. Il découvre dans un dictionnaire historique que trente-sept villes portent le nom d'Eraclio et veut s'appeler désormais : *Eraclio degli Eraclidi,* seigneur de trente-sept villes. C'est un plaisir de duper un pareil imbécile ; sa femme, sa fille et le chevalier d'industrie qui donne son nom à la pièce ne s'en font pas faute ; ils y réussissent même trop facilement au gré du spectateur.

Donnez à ce personnage la vanité littéraire et vous aurez le *poète fanatique*[1], centre et créateur d'un cercle littéraire semblable à ceux dont s'est moqué Molière dans les *Précieuses ridicules* et dans les *Femmes savantes.* Le héros de la pièce ne vaut pas celui de la *Métromanie,* jeune homme plein de feu, d'enthousiasme et transporté d'amour pour l'idéal. C'est un père de famille féru de poésie, qui transforme sa maison en académie, à l'exemple des Arcades et des réunions du même genre si nombreuses en Italie au XVIIe siècle. On ne s'y désigne, selon l'usage, que par des surnoms poétiques. Le « poète fanatique » devient Alcanto Carinio, prince dei Novelli, dit : *Il sollecito;* Florindo, l'amant de sa fille, s'appelle Breviano Bilio, et a pour surnom *Il patetico ;* Rosaura répond au nom harmonieux de *Fidalma Ombrosa,* comme la marquise de Rambouillet avait changé son nom de Catherine en l'anagramme plus sonore d'Arthénice. Chacun compose des vers ; Rosaura imite Pétrarque ; Ottavio, son père, fait des vers héroïques à l'aide d'un dictionnaire de rimes ; le valet Brighella lui-même n'échappe pas à la contagion. Chacun de ces personnages débite ses compositions, qui rem-

1. *Il poeta fanatico.*

plissent environ la moitié de la pièce ; tous reçoivent des brevets généreusement distribués par le maître de la maison.

Même dans le *Tasse,* pièce historique et plutôt du genre sérieux, le chevalier de la Houppe (del Fiocco) est chargé d'égayer le spectateur et de tourner en dérision les puristes de la Crusca et surtout les *Granelloni* ou les *Granelleschi* de Venise, dont faisaient partie les deux Gozzi, Baretti, Marco Forcellini, l'abbé Natale Dalle Laste, de Luca, Giuseppe Manzoni, Giuseppe et Daniele Farsetti, Sebastiano Crotta, Paolo Balbi, Nicolò Tron et beaucoup d'autres encore.

Les *Granelloni* se proposaient, à les entendre, le but le plus élevé, celui de restaurer la langue, de la guérir des métaphores emphatiques, de combattre partout la convention et de remettre en honneur l'étude du grand poète national, le Dante [1]. Mais ils avaient choisi le plus mauvais moyen d'arriver à leurs fins; pour mieux décrier le mauvais goût des académies du temps, ils s'efforçaient de renchérir sur elles.

On sait qu'il était alors d'usage de prendre pour ces réunions un emblème, dont on s'efforçait de rendre le choix ingénieux et significatif. C'est ainsi que la célèbre académie della Crusca, fondée en 1582, avait adopté pour symbole, ou plutôt pour armes parlantes, un blutoir destiné à séparer le son (*crusca*) de la pure farine littéraire, avec cette devise: *Il più bel fior ne coglie.* Plus modestes, les Granelloni prirent pour emblème un hibou, qui portait dans une de ses serres la dépouille virile, d'où les académiciens tiraient leur nom. Par dérision, ils avaient choisi comme président un pauvre abbé renommé pour sa sottise, qu'ils

1. Carlo Gozzi, *Mémoires inutiles.* Gaspard Gozzi écrivit en réponse aux *Lettres de Virgile aux Arcades,* du jésuite Bettinelli, l'ami de Voltaire, une *Défense du Dante,* où commence l'œuvre de restauration de l'art et du culte du grand poète national italien.

avaient baptisé du nom d'*Arcigranellone;* il dirigeait les séances, perché sur un siège incommode, qu'on lui avait fait adopter sous le prétexte qu'il avait servi autrefois au cardinal Bembo. Le front ceint d'une couronne ridicule, où la laitue se mêlait au laurier, une grosse chaîne de fer au cou, le malheureux, qui s'appelait Giuseppe Secchellari et qui avait une taille de nain et un petit filet de voix semblable au bourdonnement d'un cousin, dirigeait avec gravité des débats que lui seul prenait au sérieux.

Victime idéale d'impitoyables mystificateurs, on lui avait fait croire que Frédéric II de Prusse, le Sultan et le Sophi de Perse avaient brigué l'honneur de faire partie de la docte assemblée et on lui avait présenté leurs demandes officielles, qu'il s'était hâté d'accueillir. Pendant l'été, on servait aux académiciens des sorbets pour se rafraîchir; seul le président devait avaler, en signe de distinction, une grande tasse de thé bouillant, tandis qu'en hiver il ne pouvait prendre que de l'eau glacée, au lieu du café chaud présenté à ses collègues. On lui faisait composer des vers improvisés, aux gorges chaudes des auditeurs, bien qu'il n'eût jamais assemblé deux rimes de sa vie. Ces divertissements de mauvais goût ravissaient d'aise les esprits les plus fins et les plus vigoureux de Venise. Dans cette seule ville, on comptait nombre de réunions aussi peu sérieuses : les Venturati, les Angustiati, les Discordanti, les Disinvolti et vingt autres semblables [1].

Goldoni avait vu de près la futilité de ces académies italiennes, qui prirent naissance aux beaux jours de la Renaissance platonicienne, mais qui, depuis, étaient tombées dans le ridicule. Il donne un curieux exemple de leurs réunions dans le passage de ses *Mémoires* [2], où il rend compte d'une séance à l'Académie

---

1. Battaglia, *Delle accademie veneziane.* Venise, 1826.
2. T. Ier, p. 419.

des *Apatistes* de Florence. On s'attriste à la pensée que tant d'esprit pût être ainsi dépensé sans profit par des gens qui employaient leur érudition et la facilité d'élocution qui distingue leur race à résoudre d'aussi misérables problèmes que ceux que l'on posait aux académiciens toscans. Mais c'était là un champ d'observations fécond pour le poète comique, et Goldoni n'a pas manqué d'y glaner en passant. Il n'avait pas, toutefois, la veine vigoureuse de Molière pour accomplir la réforme dont il sentait la nécessité. Après les *Précieuses,* l'hôtel de Rambouillet était bien malade; après le *Poète fanatique,* les académiciens florentins ne s'en portèrent pas plus mal, et Goldoni parut plutôt avoir voulu venger une querelle particulière que cherché à rendre à sa patrie un de ces services que la postérité reconnaissante n'oublie pas.

CHAPITRE IV.

LA RÉFORME MORALE.

Immoralité du théâtre italien avant Goldoni. — Les comédies savantes et les comédies populaires. — Essais de réforme de la comédie populaire. — Réaction qui suit le concile de Trente. — Saint Charles Borromée établit la censure. — Rénovation de la pensée humaine par la France. — Tendance à la prédication morale. — Goldoni se propose non seulement de rendre la scène plus régulière, mais encore de l'épurer moralement. — Choix des sujets. — Transformation des personnages traditionnels. — Suppression des personnages vicieux. — Le sigisbéisme. — Le *Cavalier et la Dame*. — Prescriptions du Conseil des Dix contre les sigisbées. — La jalousie des maris. — La *Dame prudente*. — L'*Homme prudent*. — La censure. — Le duel.

La réforme morale n'était pas moins urgente que la réforme littéraire. Des deux sortes de comédies qui existaient en Italie avant Goldoni, on ne saurait dire quelle était la moins honnête. Je serais tenté d'innocenter plutôt la comédie populaire, car son immoralité était naïve et presque inconsciente. Plutôt grossière que voluptueuse, elle ressemblait à ces gens du peuple qui se livrent à leurs passions avec la franchise de l'instinct, tandis que la comédie savante raffinait l'indécente élégance de ses peintures.

L'obscénité du fond déguisée sous les grâces de la forme n'en était que plus dangereuse. La séduction du pur parler florentin recouvrait les équivoques de la *Calandra* comme les subtilités casuistiques de frère Timothée dans la *Mandragore*. On devine ce qu'avait pu faire l'Arétin du sujet de la *Talanta* [1]; les comédies de l'Arioste, si piquantes par le style, ne valent guère mieux pour le fond que les autres *commedie erudite*.

---

1. La *Courtisane*, dans le sens français du mot, qu'il ne faut pas confondre avec la *Cortigiana* (La femme de cour), du même auteur; le sujet est autre et la signification du titre différente.

Dans les œuvres de Cecchi, du Lasca, de Louis Dolce et de tant d'autres, l'immoralité s'étale comme un ulcère qu'on ne songe même plus à cacher : « Si vous trouvez, dit Dolce dans le prologue du *Ragazzo,* que cette pièce dépasse trop souvent les bornes de l'honnêteté, songez, s'il vous plait, que, pour bien peindre les mœurs d'aujourd'hui, il faudrait que tous les mots et tous les actes fussent lascifs comme elles. »

Cependant la *Mandragore* fut représentée solennellement devant Léon X, et la *Calandra* devant le roi Henri II et sa femme, Catherine de Médicis, à leur entrée à Lyon en 1548. Bibbiena[1] était cardinal, et les comédies de Machiavel ne nuisaient nullement à la réputation de gravité de leur auteur. C'étaient là de simples passe-temps de savants et de diplomates, qui ne tiraient pas à conséquence. Il est même à remarquer que les pièces de cette époque ne sont intéressantes qu'à raison de leur immoralité. C'est seulement quand elles représentent fidèlement les mœurs contemporaines qu'elles vivent ; le reste du temps ce ne sont pour la plupart que de froids pastiches de l'antiquité.

Mais la *commedia erudita* n'eut qu'un instant d'éclat, tandis que la comédie populaire conservait un auditoire régulier et permanent. Pietro Cotta, dit Celio, essaya bien de la purger des obscénités qui la souillaient ; sa tentative n'eut guère de succès. Il fut moins heureux encore quand il voulut faire jouer aux comédiens, dont il était le directeur, le *Pastor Fido* de Guarini, l'*Aminta* du Tasse, et même des tragédies françaises comme *Rodogune* et *Iphigénie*. Les chefs-d'œuvre du théâtre italien furent aussi mal accueillis que ceux du théâtre français.

Riccoboni, l'élève de Cotta, également *capocomico,* ou chef

1. Bernardo Dovizio, né en 1470 à Bibbiena, d'où il prit son surnom. La *Calandra* est imitée des *Ménechmes,* mais ici il s'agit de la ressemblance de deux femmes.

d'une troupe dramatique, connu sous le nom de Lelio et qui a écrit pendant son séjour à Paris une histoire estimée du théâtre italien, eut l'honneur de représenter le premier la *Mérope* de Scipion Maffei. Par une heureuse fortune, cette tragédie obtint le plus éclatant succès ; mais quand Riccoboni voulut réformer également la comédie en jouant la *Scolastica* de l'Arioste, le public, qui s'attendait à voir mettre sur la scène le *Roland furieux* et ses personnages qui lui étaient familiers, ne laissa même pas s'achever la pièce; il fallut abaisser le rideau avant la fin du quatrième acte. Riccoboni revint à regret aux pièces à canevas, empruntant pourtant ses sujets de préférence au théâtre français, mais étrangement défigurés, ainsi qu'on peut l'imaginer quand le *Menteur,* la *Princesse d'Élide* et *Psyché* devaient servir uniquement à fournir des sujets de *lazzi* aux acteurs de la comédie improvisée. On ne tolérait des auteurs français ni la simplicité de l'action, trop sèche pour des spectateurs italiens, ni la retenue des mœurs, ni surtout la convenance et la délicatesse du langage. Riccoboni, découragé, quitta sa patrie et vint jouer à Paris en compagnie du fameux Dominique. Là, du moins, il trouvait un public capable de l'apprécier, tandis que la comédie à canevas, avec son intrigue banale et ses mœurs relâchées, continuait de faire les délices des spectateurs ultramontains.

L'amour le plus sensuel est, en effet, le ressort principal et constant de la comédie populaire, comme de la comédie érudite; l'adultère, le lieu commun ordinaire de toutes les intrigues. On le pratique sans remords comme une chose universellement admise. Je ne parle, bien entendu, ni de l'escroquerie des valets, ni des fourberies du docteur, ni de la faiblesse des vieillards amoureux : ce sont là péchés véniels et qu'il ne faut pas prendre trop au sérieux, non plus que sur notre ancien théâtre, qui a emprunté ces sujets à l'Italie.

Cependant la corruption toute païenne de la Renaissance ne s'étale plus ouvertement à partir du milieu du XVIe siècle. La réaction qui suivit le Concile de Trente y avait mis bon ordre. Les papes plus réguliers, qui succédèrent aux Borgia et aux Médicis, avaient donné à réfléchir aux auteurs. Franco, l'ancien ami, puis l'adversaire de l'Arétin et l'auteur de la *Priapeia,* fut pendu par ordre de Pie V en 1569 ; Giordano Bruno, brûlé à Rome en 1600, avait fait une comédie : *Le chandelier,* qui ne fut pas étrangère à sa triste fin [1]. A Milan, saint Charles Borromée établissait la censure des pièces à canevas que jouait la troupe de Flaminio Scala [2].

Désormais aux vices anciens s'en joindra un nouveau : l'hypocrisie. On s'attache à sauver les apparences et l'on pratique la morale de Tartuffe, en se payant des mêmes sophismes. Nous arrivons ainsi au XVIIIe siècle. La veine nationale semble alors épuisée en Italie. C'est désormais la France qui guide la pensée du monde. Elle éveille l'Allemagne avec Diderot et Rousseau, elle donne à la romantique Espagne de Calderon et de Cervantès le goût de notre régularité classique, qu'elle introduit aussi en Angleterre avec Pope et Dryden. Elle convertit à sa simplicité élégante jusqu'à ses ennemis fanatiques, tels qu'Alfieri. L'esprit français, formé à l'école de Descartes [3], c'est, comme on l'a défini si heureusement, l'esprit classique opposé à l'esprit romantique des races germaines. Il est aussi simple que l'autre est complexe;

1. On a voulu reprendre récemment en Italie (juin 1889), les comédies de la Renaissance, à l'occasion du monument élevé à Giordano Bruno. Un membre du Parlement italien, qui n'est pas suspect de cléricalisme, M. Bonghi, qualifiait à cette occasion la comédie de Bruno du nom énergique de *porcheria.*

2. Riccoboni, *Histoire du théâtre italien,* t. VI, p. 58.

3. Voir *Essai sur l'esthétique de Descartes,* étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature classique française au XVIIe siècle, par E. Krantz. Paris, 1882.

il est abstrait, humain, généralisateur et sans couleur déterminée; il triomphe dans la prose et dans la science. Il inspire Voltaire aussi bien que d'Alembert.

Toutefois dans cette atmosphère de pur raisonnement la littérature d'imagination languit. On essaie bien de la retremper aux sources étrangères; mais qu'on nous montre sur la scène des Persans, des Chinois ou des Assyriens, ce sont toujours au fond des philosophes encyclopédistes. Ce qui préoccupe avant tout, c'est l'utilité à tirer pour la polémique, et l'application immédiate des théories.

La littérature n'est qu'un instrument; le théâtre, la plus retentissante des tribunes. On y fait la leçon aux gouvernements et aux princes dans la tragédie, aux hommes du commun dans la comédie. Ce n'est plus, comme du temps de Molière, la peinture large et franche des mœurs et des caractères. On prend au sérieux la devise : *castigat ridendo mores.* Au lieu de laisser les spectateurs se faire à eux-mêmes la leçon, l'auteur se charge de tirer la morale de son œuvre, ou plutôt son drame a la prétention d'être une morale en action.

Jamais les mœurs n'ont été plus relâchées et jamais les discours plus édifiants. Cela commence par les sermons du « révérend Père » La Chaussée et se poursuit avec la *Nanine* de Voltaire et la *Mère coupable* de Beaumarchais. Ajoutez à cette influence si puissante, celle des romans moraux de l'Angleterre, *Paméla* et *Grandison,* car là aussi une révolution s'est faite et l'esprit puritain l'a emporté sur la licence courtisane du temps de Charles II. L'Angleterre inspire à son tour la France dans les œuvres d'imagination, car chez elle la source de l'invention est plus vive, si le goût est moins pur. C'est de ce fonds commun que sort en Europe la littérature du XVIII[e] siècle, jusqu'au moment où l'Allemagne entre en scène à son tour.

Goldoni ne fit que suivre l'élan général en s'efforçant de donner à sa patrie un théâtre doublement épuré. La comédie érudite était morte; il se garda bien de vouloir la ressusciter; ce n'était pas d'ailleurs de ce côté que le portait son génie. Homme de théâtre avant tout, il avait toujours la scène en vue, et le pur style toscan n'était pas d'ailleurs son fait. Il se contente d'ennoblir la *commedia dell' arte,* d'en réformer l'action, d'en écrire le dialogue, mais il veut en même temps lui donner le sérieux et la moralité du théâtre classique [1].

Il entreprend la tâche, de tout temps difficile, de réconcilier le théâtre avec les bonnes mœurs, et même avec l'Église. Rien n'est plus caractéristique, à ce point de vue, que la dédicace de son *Molière* au marquis Scipion Maffei. Maffei est, on le sait, un personnage considérable dans la littérature italienne du XVIII[e] siècle. Il avait eu l'idée le premier de régénérer la scène nationale et, outre sa *Mérope,* il composa, pour se délasser de ses travaux d'archéologue et de théologien, des comédies qui n'étaient pas sans rapport avec celles de Goldoni. Comme lui, par aversion du langage affecté mis à la mode par le marinisme, il cherchait à revenir à tout prix au naturel, au risque de tomber parfois dans la sécheresse. C'est sous l'autorité respectée de ce précurseur que Goldoni place sa réforme morale.

1. L'auteur n'était pas lui-même sans reproches au point de vue moral, bien que ses *Mémoires* soient écrits sur un ton fort convenable, et ne ressemblent en aucune façon à ceux de Casanova, ni même aux *Mémoires inutiles* de Carlo Gozzi. M. Em. Campardon a reproduit (*Les Comédiens du roi de la troupe italienne,* Paris, 1880) la plainte en séduction d'une fille nommée Catherine Lefebvre, dite Méry, qui reprochait à Goldoni, alors âgé de cinquante-six ans, de l'avoir séduite et rendue mère. Il est vrai qu'immédiatement au-dessous du procès-verbal, dressé à ce sujet par le commissaire de police parisien, figure la rétractation de la plaignante. Elle déclare qu' « ayant été pleinement satisfaite par le sieur Goldoni, elle se désiste purement et simplement ». Il s'agit peut-être d'ailleurs d'une tentative de chantage.

Vous avez démontré jusqu'à l'évidence, lui dit-il, que les comédies, surtout celles de ce siècle, sont plutôt propres à corrompre les mœurs qu'à les corriger. Mais, si vous êtes d'accord avec les théologiens modérés, lorsqu'ils parlent de l'immoralité du théâtre, vous ne partagez pas l'avis des fanatiques qui voudraient voir toutes les scènes réduites en cendres et pour qui les deux mots : *théâtre* et *péché* sont synonymes. Cette honnêteté que vous avez montrée dans votre *Théâtre italien*[1] est nécessaire aux représentations scéniques.

Qu'on l'observe avec plus de soin, qu'on flétrisse le vice au lieu de le flatter, qu'on tourne les défauts en ridicule, sans offenser la vertu, et il ne se trouvera plus de moraliste assez rigide pour inviter les souverains à supprimer les théâtres et pour exclure de nos mystères les plus sacrés ceux qui les fréquentent.

Mais ce n'est pas assez d'avoir raison en théorie. Les *zelanti* pourraient vous opposer la difficulté de la pratique et soutenir gravement que le théâtre moral est une chimère, l'honnêteté incompatible avec la scène, le scandale certain et le péril manifeste. Vous avez donné l'exemple de la décence, de la correction, des bonnes règles, de la gravité du cothurne, de la grâce dans la comédie. En nous offrant un modèle de chaque sorte de composition théâtrale, vous nous avez fait comprendre que, pour réformer la scène, il manquait seulement des auteurs capables de vous imiter.... Ceux qui ne cessent de déclamer contre le théâtre n'ont pas lu *Mérope*; s'ils connaissaient ce chef-d'œuvre, ils se tairaient ou réserveraient leur blâme pour les auteurs qui s'inquiètent peu de suivre vos traces....

Il y a vingt ans qu'entraîné par mon goût pour le théâtre, je fréquente les comédiens. Je connais presque tous les acteurs de l'un et l'autre sexe. J'ai rencontré, il est vrai, parmi eux des femmes corrompues et des hommes sans mœurs, mais ces vices existent aussi dans les autres classes de la société.... Par contre, j'ai connu dans cette profession de très honnêtes gens et des femmes dont la vertu ferait honte aux personnes qui vivent le plus retirées.

---

1. *Teatro italiano* ossia *Scelta di dodici tragedie* per uso della scena, premessa una istoria del Teatro e difesa di esso. Vérone, 1723-1725, 3 vol. in-8°. *Ibid.*, 1728.

Assurément les spectateurs peuvent trouver dans leurss loge l'occasion de nouer des intrigues d'amour, mais on en fait autant dans les sociétés, à la campagne et même dans des lieux plus vénérables et plus sacrés. J'irai jusqu'à soutenir que l'attention apportée au spectacle distrait le cœur de l'amant, qui ailleurs serait absorbé par son idole. Parfois même une tirade, une sentence, un incident dramatique touchent au vif la femme légère et elle peut tirer de la représentation une règle de conduite qu'elle n'aurait jamais recueillie de la bouche d'une mère avide ou trop indulgente....

Il paraît, en effet, que le théâtre de Goldoni a opéré de véritables conversions. L'auteur se félicite, à ce propos, dans ses *Mémoires,* du changement de conduite d'un jeune mari peu régulier, dû à la représentation de la *Bonne femme*[1]. Mais il ajoute modestement que, si l'anecdote est vraie, ce qu'il ne garantit pas, ce spectateur devait, avant d'entrer à la comédie, avoir déjà de bonnes dispositions à s'amender.

Ce but arrêté d'épurer la scène, Goldoni s'efforce d'y atteindre d'abord par le choix des sujets. La *Bonne femme,* la *Bonne mère,* la *Bonne famille,* l'*Honnête fille,* l'*Aventurier homme d'honneur,* les *Bonnes ménagères,* voilà des titres qui préviennent loyalement le spectateur. On lui promet de l'édification; c'est à lui de se tâter et de sentir s'il est en disposition d'écouter un sermon[2]. Goldoni, dans ses *Mémoires*, refuse même de donner l'analyse de la *Bonne famille* « de crainte qu'on ne dise que c'est une capucinade[3] ». Ce ton prêcheur constamment soutenu, même dans

1. T. II, p. 29.

2. Il ne s'y rendait pas toujours avec un empressement suffisant au gré de l'auteur. « Le public, dit-il, s'ennuie de tout... La *Bonne mère* ne fut ni méprisée, ni applaudie; on l'écouta froidement et elle n'eut que quatre représentations. *Voilà une pièce honnête qui est tombée très honnêtement.* » (*Mémoires,* t. II, p. 319.)

3. *Mémoires,* t. II, p. 275.

des pièces d'intrigue pure[1], marque ce théâtre d'une empreinte indélébile.

Mais en même temps l'auteur conserve les anciens masques : Brighella devient un honnête intendant, Pantalon sermonne, Léandre est un fils respectueux, le docteur Balanzoni, un homme de loi plein de délicatesse, Rosaura, une amoureuse timide, et Béatrice, une coquette pour le bon motif. Comme il s'agit de prêcher plutôt que de peindre, les personnages vicieux sont écartés systématiquement. Cela frappa surtout en France, lorsque Goldoni y fit jouer son *Bourru bienfaisant*. Les critiques contemporains[2] remarquent qu'il donne « à tous ses personnages sans exception une teinte uniforme de probité et de vertu ». On lui reproche d'obliger le spectateur à admirer même le personnage principal, dont le défaut sert de titre à la pièce.

Rien n'est plus rare, en effet, que de voir Goldoni nous présenter des personnages vicieux, fût-ce pour faire contraste avec les autres. Si parfois il s'y décide, il les châtie d'une manière exemplaire ; il ne recule pas devant leur mort, même dans une comédie. Ainsi, dans la *Bonne femme,* un jeune gondolier libertin, qui débauche le mari de l'héroïne, est frappé d'un coup de stylet ; Sigismond, du *Flatteur,* le traître Pancrazio des *Deux jumeaux vénitiens,* s'empoisonnent et viennent expirer devant le public en faisant amende honorable. Les fripons sont toujours démasqués et arrêtés par la justice ; les parasites chassés honteusement. Les chanteuses et les actrices, introduites à titre épisodique, sont d'honnêtes filles, qui ne se laissent faire la cour que pour le bon motif et avec l'espérance fondée d'épouser leurs adorateurs[3].

1. Par exemple, dans les *Deux jumeaux vénitiens.*

2. *Mémoires secrets* de Bachaumont (5 novembre 1771), et *Correspondance de Grimm,* édit. Tourneux, t. IX, p. 389.

3. Voir *Le café.*

Goldoni ne touche aux rapports des sexes qu'avec une pruderie qui confine à l'hypocrisie. Son *Don Juan* n'est coupable que d'avoir rompu une promesse de mariage et de conter fleurette en passant à une jeune bergère. Dans l'*Amant militaire* on voit, en opposition au héros principal, jeune enseigne espagnol, modèle de tendresse délicate, le lieutenant don Garcia, qui aime toutes les femmes et les quitte avec désinvolture en changeant de garnison. Mais la nature de ces liaisons n'est nullement précisée. Libre à vous de croire qu'il s'agit seulement de fiancées abandonnées. Pas une scène, pas un mot n'indiquent qu'elles aient jamais eu la moindre faiblesse. En revanche, quand il s'agit de gens bien et dûment mariés, de droits établis devant la loi et l'Église, on pourrait désirer plus de réserve dans l'expression. L'auteur insiste parfois avec excès sur ce qui a trait à l'intimité conjugale et aux droits des époux[1].

Les mœurs italiennes du XVIIIe siècle présentaient un singulier phénomène qui frappait d'étonnement tous les voyageurs; je veux parler du sigisbéisme[2]. D'après l'opinion commune cette institution venait d'Espagne[3]; chose singulière, ce peuple, ja-

---

1. Voir la *Femme sage*, acte Ier, scène 19.

2. Selon Baretti (*Relazione degli usi e costumi d'Italia*), le mot de sigisbée (*cicisbeo*) viendrait de *cicisbeare*, ancien synonyme de *bisbigliare*, chuchoter. Le dialecte vénitien conserve encore le vieux mot *cici* pour désigner le babil des femmes. L'expression de sigisbée paraît dater de la fin du XVIIe siècle; elle est citée par Salvini. Mais M. Neri, dans son étude sur les *Sigisbées à Gênes* (*Costumanze e sollazzi*, Gênes, 1883), affirme qu'elle était usitée auparavant

3. Selon d'autres, elle aurait d'abord paru à Gênes, ville commerçante, où les maris entreprenaient souvent de longs voyages et faisaient, pendant ce temps, surveiller par un ami leur femme restée à la maison. *L'Espion chinois* (Cologne, 1769, anonyme) s'étend sur le sigisbéisme à Gênes et en donne le prétendu code (t. II, p. 117).

loux en amour à la mode orientale, aurait ainsi apporté en Italie une manière de vivre qui détruisait presque entièrement le lien conjugal. Mais il ne faut pas oublier que la passion maîtresse du Castillan est l'orgueil : il fait taire parfois la jalousie que plus souvent il exaspère.

La race qui appliquait si énergiquement l'adage : Ne touchez pas à la Reine ! voulait que l'honneur des dames de bonne maison fût, comme celui des souveraines, gardé par un écuyer ou par un chevalier d'honneur qui accompagnait sa maîtresse à l'église et à la promenade, afin de tenir les soupirants à distance. C'était d'ordinaire quelque cadet de famille, domestique chez un grand seigneur. Il était sous-entendu que l'époux accablé d'affaires importantes ne pouvait lui-même surveiller celle qui portait son nom.

Après la conquête espagnole, les Italiens s'empressèrent d'imiter cet usage. Dans les classes moyennes, les maris, ne pouvant se donner un pareil luxe, faisaient mutuellement échange de bons offices. « Un médecin priait son ami l'avocat de donner le bras à sa femme dans les lieux publics, tandis que le médecin conduisait la femme de l'avocat. A Gênes, dans les familles nobles, le contrat de mariage portait le nom du futur cavalier servant [1]. » Tel était la désignation que l'on donnait à ces surveillants, appelés aussi *cicisbei*.

Peu à peu la facilité de mœurs engendrée en Italie par la douceur du climat, le désœuvrement, la domination étrangère firent glisser le sigisbéisme sur la pente du libertinage. Le cavalier servant devint l'amant de la dame qu'il était chargé d'abord de surveiller, et ces liaisons universellement acceptées prenaient, à la

1. Stendhal, *Vie de Napoléon*, chap. VII, et passim *Rome, Naples et Florence, Promenades dans Rome*, etc.

longue, un caractère en quelque sorte respectable par leur durée même[1]. Le mari se dédommageait en portant ailleurs son hommage.

Ces mœurs surprirent étrangement les jeunes officiers français de l'armée d'Italie; ils étaient surtout choqués de voir le mélange de dévotion et de galanterie des femmes de ce pays, qui pratiquaient une sorte de polyandrie, consacrée par une convention sociale, mais qui, pour rien au monde, « n'auraient consenti à manger de la viande un jour maigre[2] ». Les autres pratiques de la religion ne s'observaient pas moins rigoureusement et, quand les fêtes de Pâques rappelaient les esprits aux devoirs oubliés, on en profitait pour rompre les anciennes chaînes devenues trop lourdes. C'était le moment ordinaire des ruptures, mais aussi celui où se contractaient les nouvelles liaisons.

Chose étrange! les Italiens n'étaient pas moins surpris des mœurs françaises qu'ils pouvaient observer chez les ménages d'officiers ou de fournisseurs à la suite de l'armée. Ils trouvaient les habitudes domestiques de notre nation quelque peu ridicules; on leur avait dit que la Révolution avait supprimé en France toute pudeur et détruit la famille par le divorce. Ils n'en revenaient pas des exemples de fidélité conjugale, pourtant très relatifs, qui leur étaient donnés; ils trouvaient « nos femmes d'une pruderie insoutenable et ne pouvaient pardonner à leurs maris de se montrer en public avec elles, contrairement aux usages du pays[3] ». Il fallut la révolution morale, qui suivit en Italie la révolution politique, pour faire disparaître peu à peu le sigis-

1. « Pourvu qu'une femme vécût bien avec un cavalier servant, et qu'elle mît du mystère et une sorte de décence dans les infidélités qu'elle lui faisait, elle jouissait d'une réputation intacte. » (Miot de Melito, *Mémoires*, t. Ier.)

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

béisme. L'exemple de la cour plus régulière du vice-roi de Milan, le prince Eugène de Beauharnais, et l'éducation française donnée aux filles des grandes maisons italiennes[1], contribuèrent fort à ce résultat.

Les Italiens honnêtes avaient d'ailleurs quelque honte de cette singulière coutume du sigisbéisme, même en plein dix-huitième siècle. Baretti, qui en a pris la défense contre l'Anglais Sharp, soutenait bien qu'elle n'offensait pas en réalité les bonnes mœurs, mais Ugo Foscolo, plus sincère, reconnaît, dans sa traduction du *Voyage sentimental* de Sterne, que Baretti s'était inspiré surtout de préoccupations patriotiques (*pigliò l'impresa per carità della patria*).

Ne nous étonnons pas trop de ces mœurs qui furent un peu celles de la France, lors de la décadence de la chevalerie. Le chevalier, qui portait, en tout bien tout honneur, les couleurs de sa dame au moyen âge, lui fut souvent attaché par un lien plus matériel au XIVe et au XVe siècle. Le scandale des maîtresses royales affichées publiquement, d'Agnès Sorel à Mme Du Barry, n'a pas sans doute d'autre origine. Les mariages de raison contractés par la haute société expliquent également les liaisons de choix, si fréquentes au XVIIIe siècle et qui furent imitées même par de simples hommes de lettres : Diderot et Mlle Volland, d'Alembert et Mlle de Lespinasse, le baron Grimm et Mme d'Épinay. Ces mœurs se prolongèrent pendant l'émigration et ne disparurent que plus tard, vers l'époque de la Restauration.

Goldoni fait, à maintes reprises, des allusions au sigisbéisme, mais sans appuyer sur son véritable caractère. Il nous offre un

1. Cf. *l'Instruction publique en France et en Italie au* XIXe *siècle*, par Charles Dejob. Paris, 1892.

exemple curieux des fonctions, officielles en quelque sorte, du sigisbée dans la *Famille de l'Antiquaire*[1]. Deux femmes d'âge différent, la belle-mère et la bru, ont chacune leur cavalier servant, bien que la jeune Doralice ne soit mariée que depuis quatre jours et que les grâces de la comtesse Isabelle soient quelque peu fanées. Cette dernière, d'un caractère altier, veut continuer de dominer dans la maison, après le mariage de son fils, comme auparavant; la bru, fière de sa dot, entend, de son côté, commander du haut de son argent. Les deux femmes s'enferment chacune dans leur appartement, et leurs sigisbées, le vieux docteur Anselme et le chevalier del Bosco, discutent leurs prétentions réciproques dans une conférence, allant de temps en temps en référer à leurs mandataires qui les attendent chacune à une porte latérale.

Mais ce n'est là qu'une critique épisodique. Le sigisbéisme forme au contraire le fond de la comédie intitulée : *Le Cavalier et la dame*. Il s'agit de nous montrer dans donna Eleonora un modèle de fidélité conjugale, de délicatesse et d'honneur; dans don Rodrigo, l'exemple de l'amour le plus dévoué et le plus respectueux. Pour faire mieux ressortir la vertu de son héroïne, Goldoni lui oppose le contraste de femmes à la mode, courtisées par des cavaliers servants, qui jouissent de tous les privilèges et supportent toutes les charges des maris. Donna Claudia, l'une de ces dames, a pour époux don Flamminio, qui lui-même est le sigisbée de donna Virginia, et pour cavalier servant un jeune célibataire, don Alonso. Elle l'attend avec impatience[2] pour sortir en carrosse, car une femme de son rang ne peut se montrer seule dans la rue. Quand il arrive, elle reproche au domestique d'avoir fait

1. Acte III, scène 6.
2. Acte Ier, scène 7.

faire antichambre à don Alonso[1]; un cavalier servant peut entrer chez sa dame à toute heure sans se faire annoncer. Par contre, une visiteuse qui survient trouve très naturel qu'on la fasse attendre quand la maîtresse de la maison est avec son sigisbée.

En échange de ces privautés, le pauvre homme n'a pas une sinécure[2]. Il lui faut être toujours là, prêt à offrir la main pour sortir; si l'on reste, amuser sa dame et la compagnie qu'elle a chez elle, jouer gros jeu et payer pour elle, si elle perd. S'il a des affaires, qu'il les néglige. Il se doit avant tout à sa charge;

1. Acte Ier, scène 8.

2. Qu'on en juge par ce passage du *Chevalier Joconde*, où une femme, Mme Possidaria, répond ainsi à son sigisbée, don Alessandro, qui se plaint d'être mal récompensé de ses soins :

« Apprenez comment il faut se conduire avec les dames. Celui qui se mêle d'être leur serviteur ne doit reculer devant rien. C'est seulement par ses complaisances qu'il mérite d'être maintenu dans ses fonctions. Il doit prendre en bonne part les reproches et les rebuffades, payer cher les mots aimables et les sourires, fuir toute occasion de déplaire, laisser de côté ses amis, demeurer isolé dans les compagnies, changer d'humeur comme sa maîtresse, selon qu'elle pleure ou qu'elle rie, ne pas consulter ses propres goûts, mais se régler sur le bon plaisir de sa dame. Il faut dire oui ou non selon le commandement de la belle, veiller la nuit et soupirer le jour, souffrir même le rival qu'on vous donne, quitte à rougir ou à pâlir de jalousie, sans jamais se plaindre de ce qu'on a vu, dans l'espoir de regagner par sa soumission les faibles faveurs qu'on a perdues. Il faut céder parfois la main de sa dame aux étrangers, ne jamais parler de revanche, ne jamais élever de prétentions, parler quand elle parle, se taire quand elle se tait, deviner quand il lui plaît de causer ou quand elle préfère le silence, souffrir toutes les insolences, toutes les mortifications, se laisser au besoin traiter d'insensé. Que celui qui ne sait pas agir ainsi s'abstienne, vous êtes prévenu. Vous n'y entendez rien, je vous le dis en face. Je suis exigeante et vous n'êtes qu'un sot; je vous ai supporté jusqu'ici avec peine et malgré moi. Maintenant vous m'insultez, mais je me vengerai; vous me quittez pour un instant, et moi je vous dis adieu pour toujours. »

Malgré l'exagération de cette tirade, il reste assez de vérité, dans la peinture du sort fait aux sigisbées par le caprice des maîtresses qu'ils servaient, pour qu'on les juge plus dignes de pitié que d'envie.

c'est à lui à surveiller les domestiques, à les réprimander quand ils sont insolents. Le mari, occupé de son côté, n'a ni le temps, ni le goût de se mêler de pareils détails. Quand on va en visite, l'ordre naturel des couples est interverti. Le mari mène la dame dont il est le cavalier, et sa femme est, en sa présence même, « servie » par son sigisbée[1]. Nulle jalousie de part ni d'autre; l'épouse, au contraire, est fière des succès de son mari auprès d'une autre; lui-même admire le nombre des galants que la beauté de sa femme attire et retient.

Ces aveux de Goldoni sont précieux à noter. Quelque étranges qu'ils nous paraissent, ils sont confirmés par ce que nous savons d'ailleurs. Le singulier laisser-aller des mœurs alors régnantes est attesté par un ordre du Conseil des Dix (13 mars 1797), ordonnant de respecter plus sévèrement la décence des églises, défendant notamment aux femmes d'assister aux services religieux immodestement vêtues et « autorisant au besoin à sévir contre la connivence coupable des pères et des maris ». Ne pouvant supprimer le sigisbéisme, l'autorité veille du moins à ce que le mari suppléant ne prenne pas son rôle trop au sérieux et l'on cite un ordre de la République de Venise qui consigne une patricienne dans ses appartements « pour avoir vécu avec son cavalier servant de façon peu exemplaire ».

Un poète satirique, Bondi[2], définit ainsi le curieux personnage qu'on appelait alors sigisbée : « Femme de mœurs et de manières, et mâle seulement par les occupations et par le sexe ; ce n'est ni un mari, ni un célibataire, mais souvent l'un et l'autre à la fois, par goût et par métier. Époux supplémentaire pendant le jour,

1. *Le Cavalier et la dame*, acte III, scène 15.
2. Cité par Malamani, *Il settecento a Venezia*.

son devoir est de se tenir constamment auprès de la femme d'autrui et, par contrat et obligation expresse, de s'ennuyer avec elle durant des journées entières. Il lui fait la lecture, quand il en est capable, veille à la cuisine et brode ; pendant dix heures par jour, plein de mollesse et d'indolence, il sert, tantôt d'ombre, tantôt de corps à sa dame. Telle est la race étrange et indéfinissable de cet animal hétéroclyte, qui aujourd'hui s'appelle par toute l'Italie un cavalier servant. »

Il n'est pas rare cependant de voir certains caractères mal faits qui ne se résignent pas à la mode : « Il y a, en Italie, dit Goldoni, des maris qui tolèrent de bon gré les galants de leurs femmes et se font leurs amis et leurs confidents, mais il y en a aussi de jaloux, qui souffrent avec dépit ces êtres singuliers, qui sont les maîtres en second dans les ménages déréglés[1]. »

Don Roberto, de la *Dame prudente,* est de cette espèce. Il aime sa femme, mais il craint le ridicule. Il consent à ce qu'elle ait des cavaliers servants et se retire discrètement en leur présence, quitte à revenir à l'improviste sous le premier prétexte. Il préfère encore plusieurs sigisbées à un seul, dans l'espoir qu'ils se neutraliseront l'un l'autre. Il refuse d'accompagner donna Eulalia en carrosse, mais si elle tarde quelque peu à arriver dans la maison où elle doit paraître, il s'inquiète, n'est plus à la conversation et regarde la porte à chaque instant. Il change de place pour écarter les galants qui entourent sa femme et, avec un sourire contraint, il écarte les chaises trop rapprochées. Il apprend enfin avec ravissement que, pour faire cesser ses inquiétudes, donna Eulalia consent à le suivre à la campagne, dans le fameux désert d'Alceste.

1. *Mémoires,* t. II, p. 82.

Moins endurant encore est Pantalon, le héros de l'*Homme prudent*. Celui-ci n'est pas un mondain, obligé aux ménagements, mais un simple bourgeois, sans préjugés de bon ton, et qui veut protéger son honneur lui-même, avec secret, quoique sans faiblesse. C'est un personnage du XVI[e] siècle égaré dans une époque de mollesse et de compromis. Il n'entend pas l'honneur à la française et n'ira pas exposer chevaleresquement sa vie dans un duel qui peut mal tourner pour lui. Il préfère un bon coup d'escopette décoché par derrière par un bravo à gage ou quelque traquenard qui fasse disparaître à jamais sa victime et la trace de la faute. Il arrive de la campagne à Sorrente, où se passe l'action, et trouve sa jeune femme Beatrice, entourée de son sigisbée Lelio, du jeune Florindo qui fait la cour à sa fille, d'Ottavio son fils, épris d'une belle veuve sans fortune. Tout cela lui déplaît, mais il ne dit rien pour éviter un esclandre. Il fait ses compliments à chacun et quand, se sentant mal à l'aise, les visiteurs se lèvent pour partir, il les reconduit, sans les retenir, en les comblant de politesses. Puis, resté en tête à tête avec sa femme, il la menace de la faire enfermer entre quatre murs si elle ne veut pas renoncer aux *conversations*[1]. Beatrice aurait tort de résister; Pantalon est homme à tenir sa parole, comme ce personnage de Dante[2], qui enferma sa jeune femme dans la Maremme et l'y fit périr lentement, consumée par la mal' aria. Il prend à part le sigisbée Lelio et lui parle ainsi[3]:

Vous mériteriez de ne pas sortir d'ici vivant et je devrais vous faire

1. *Conversazioni*, sociétés mondaines, réceptions.

2. Messer Nello della Pietra. Sa femme, la douce Pia, s'exprime ainsi sur son malheur :

Siena mi fè, disfecemi Maremma
(*Purgatoire*, chant V.)

3. Acte I[er], scène 16.

couper en quatre. Mais je suis humain et j'aime mon prochain comme moi-même. Je me contenterai de vous donner un avertissement de frère et d'ami. Ma femme et ma fille, ne les regardez ni peu, ni prou. Ne remettez jamais les pieds chez moi et, surtout, gardez-vous bien de parler à personne de ce qui s'est passé ce soir ici.... Si vous osiez jamais approcher de ma maison, je vous le dis en confidence, il y a sous une des marches de l'escalier une chausse-trappe et il suffit d'un ressort que je connais pour vous précipiter dans un puits plein de clous et de rasoirs. Si vous cherchez à retrouver ailleurs ma femme et ma fille, ou si vous aviez la témérité de bavarder, j'ai dans ma bourse assez de sequins pour vous faire tirer un coup d'escopette dans le dos, sans que vous puissiez vous douter d'où il vient. Je vous parle avec calme et sans colère. Profitez de mon avis et réglez vous là-dessus avec prudence.

Cette pièce est précieuse pour la connaissance des mœurs italiennes. Goldoni entend bien que nous admirions son personnage; c'est un Ulysse bourgeois, qui se défait à sa manière des prétendants de Pénélope, en s'arrangeant pour ne pas avoir maille à partir avec la justice. La pièce obtint d'ailleurs un grand succès. L'auteur avait su toucher la fibre nationale.

La facilité avec laquelle se contractaient les mariages[1] explique que les tuteurs et les époux fussent quelque peu inquiets et prissent leurs précautions contre l'infidélité. Ils parlent à chaque instant d'envoyer leur pupille ou leur femme au couvent. Mais il n'était

1. Par simple consentement, en se donnant la main devant témoins. Ce n'est pas, d'ailleurs, la seule trace que le droit romain eût laissée en Italie. Ainsi, le fils de famille, même dans la Venise du XVIIIe siècle, n'avait pas plus de droits civils qu'à Rome, dans l'âge classique des jurisconsultes. Il ne peut s'obliger lui-même, à moins d'être émancipé; s'il a commis quelque faute, son père, pour le punir, le fait embarquer comme matelot sur un des navires toujours en partance pour le Levant (*Le père de famille*, acte III, scène 26) La femme a la propriété de sa dot et ne peut rien réclamer de plus en cas de veuvage ou de séparation.

pas permis alors de prononcer ce mot. La jeune fille est censée élevée chez « quelque tante » à la campagne[1]. Sous ce couvert Goldoni reproche à l'éducation religieuse de développer l'hypocrisie, tout en favorisant les intrigues d'amour.

L'hypocrisie ! voilà en effet le vice capital de cette société alanguie, et qui s'ajoute à tous les autres. L'oratoire est voisin de l'alcôve ; on s'agenouille dévotement avant de pécher[2]. Un proverbe alors à la mode dépeint en quelques mots la vie vénitienne: « Le matin la messe, l'après-midi le jeu, le soir l'amour[3]. »

La corruption des mœurs éclate de tous côtés, mais le langage est devenu prude et la forme irréprochable cache les désordres du fond. On n'ose même plus donner cours sur la scène aux mouvements les plus naturels du cœur. Ainsi en 1756[4] à Parme, devant la cour de l'infant don Philippe, gendre de Louis XV, Goldoni vit représenter une pièce française, dans laquelle l'amoureux embrasse sa maîtresse. « Cette action d'après nature, ajoute-t-il, permise aux Français et défendue aux Italiens, me plut si fort que je criai de toutes mes forces : Bravo ! »

Le pays du sigisbéisme ne tolérait plus de telles atteintes à la décence officielle. C'est ce qui nous explique la faiblesse du coloris des peintures de Goldoni ; mais il avait le sentiment du vrai. Son exclamation atteste qu'il sentait l'inconvénient de la contrainte que lui imposaient les mœurs nationales et qu'il éprouvait le besoin d'en sortir.

---

1. Voir le *Trompeur*, le *Père de famille*, le *Contretemps*, etc.

2. Xe cussi vicin letto e scabelo
Che se impara a peccar divotamente,

dit un poète satirique anonyme.

3. Alla matina una messeta,
Al dopodisnar una basseta,
E alla sera una doneta.

4. *Mémoires*, t. II, p. 254.

C'est également aux indications de la censure qu'il obéit en attaquant l'usage du duel. Les combats singuliers, qui sont d'origine germanique, n'avaient jamais eu droit de cité en Italie. On s'y prenait pour venger ses injures d'une manière moins chevaleresque. Néanmoins le point d'honneur s'était introduit dans la haute société, à l'imitation des Espagnols. Goldoni, dont l'âme était naturellement pacifique, ne fit pas les mêmes difficultés que l'auteur du *Cid* ou même que celui du *Philosophe sans le savoir*[1] pour bannir le duel de son théâtre. Dans le *Cavalier et la dame,* nous trouvons une des rares occasions où il soit question de cet usage, contre lequel l'auteur prend nettement parti.

Un jeune étourdi, ayant envoyé un cartel à son adversaire, qui nous est présenté comme un homme raisonnable et sympathique, celui-ci répond :

> Le déshonneur attaché au crime du duelliste m'empêche de relever votre défi. Mais j'ai une épée au côté pour me défendre et pour repousser les insultes. Vous me trouverez toujours prêt à vous rendre raison partout où vous aurez l'audace de me provoquer.

Goldoni croyait ainsi concilier le respect de l'autorité et la dignité de son personnage, qui appartient aux rangs élevés de la société et qui par là même ne pouvait laisser une provocation sans la relever. Un parterre français se serait difficilement contenté de cette réponse, malgré la sévérité de la législation sur le duel. On trouva, même en Italie, que le héros de Goldoni se montrait bien respectueux des lois.

L'auteur faisait d'ailleurs bon ménage avec la censure et ne souffrait guère de ses sévérités, qui favorisaient plutôt sa réforme

1. Le titre primitif de ce drame était le *Duel;* il dut être changé pour obéir aux exigences de la censure française.

morale. La censure n'existait pas encore d'une manière officielle au moment où Goldoni commença à travailler pour le théâtre. Il le regrette, dans la préface du *Prodigue,* pièce qu'il avait d'abord composée dans le goût ancien et qu'il récrivit plus tard en l'épurant, de manière à la faire approuver « par les personnes honnêtes et religieuses ».

> Je voudrais, ajoute-t-il, que tout le monde oubliât mes premières légèretés et j'en demande sincèrement pardon.... Bénis soient les ordres salutaires des magistrats, qui ont ordonné l'épuration des comédies et louange soit rendue à la sévérité des censeurs chargés de cet examen!

On ne saurait prendre plus galamment son parti d'une contrainte nécessaire, et plus pénible d'ailleurs aux rivaux de Goldoni qu'à lui-même.

CHAPITRE V.

CLASSEMENT DES ŒUVRES DRAMATIQUES DE GOLDONI.

I. Comédies de caractère. — Maintien des personnages traditionnels de la comédie d'intrigue. — Nuances des caractères. — Comédie de caractère chez Molière. — Ce qui manquait à Goldoni. — Le génie. — Un public. — Les modèles. — Une vie nationale. — Une capitale. — L'instruction. — Indifférence de Molière aux dénouements. — Les personnages vicieux de Goldoni se corrigent généralement à la fin de la pièce. — Le théâtre de Goldoni moins moral au fond que celui de Molière. — La passion du jeu. — Le *Ridotto*. — Les *casini*. — Le *Joueur* de Goldoni comparé au *Joueur* de Regnard. — Les *Rustres*. — Autres comédies de caractère. — La *Banqueroute*. — L'*Antiquaire*. — La jalousie dans la *Dame prudente*. — Le *Prodigue*. — La *Bonne femme*.

II. Comédies de mœurs. — Le *Café*. — La *Manie de la campagne*. — Le *Cavalier de bon goût*. — L'*Homme de goût*. — Les *Femmes pointilleuses*. — La noblesse ruinée et la vanité bourgeoise. — Les gens de théâtre. — La *Fille obéissante*.

III. Comédies populaires. — Origines de la comédie populaire en Italie. — La *Tancia* et la *Fiera* de Michel-Ange Buonarotti. — Les comédies populaires de Goldoni. — Traits de mœurs peints sur le vif. — Promptitude à verser le sang. — La vendetta. — La réconciliation. — Les gondoliers vénitiens. — L'*Honnête Fille*. — La *Bonne Femme*. — La fille du peuple à Venise. — Douceur des mœurs vénitiennes. — Fidélité des peintures populaires.

IV. Tragédies bourgeoises. — Origines de la tragédie bourgeoise. — Diderot et Goldoni. — Le *Père de famille*. — Le *Tuteur*. — Préférence donnée aux conditions sur les caractères. — Le commerce. — Les *Marchands*. — L'*Avocat vénitien*. — L'*Honnête Aventurier*. — *Paméla*.

V. Comédies d'intrigue — Les *Deux jumeaux vénitiens*. — *Un seul valet pour deux maîtres*. — *Une plaisante aventure*. — L'*Enfant d'Arlequin perdu et retrouvé*. — La *Veuve rusée*. — L'*Aubergiste*. — L'*Hôtel de la Poste*. — Le *Trompeur*. — La *Pupille*.

VI. Pièces diverses. — Comédies romanesques. — L'*Épouse persane*, trilogie. — Fécondité de Goldoni. — Pièces antiques. — *Térence*.

Nous connaissons maintenant l'objet de la réforme de Goldoni et le but qu'il se proposait; il reste à voir comment il a réussi dans cette tâche.

L'œuvre de Goldoni est immense; il l'a poursuivie pendant

plus de trente années de travail ininterrompu. Il a composé non seulement des pièces de théâtre, mais encore un très grand nombre de poésies de circonstance, suivant la mode établie par l'académie des Arcades, pour des prises de voile, des thèses universitaires, des sermons, des baptêmes, des naissances, des morts, etc. Mais il n'écrivait ni à ses heures, ni toujours, comme on l'a vu déjà, d'après son propre goût. Le théâtre était pour lui un gagne-pain, et même assez médiocre[1]. Il vivait aux gages des directeurs de troupes ou *impresari*, pour lesquels il s'engageait par traité à composer un certain nombre de pièces par an. Il fallait renouveler constamment l'affiche, les représentations n'étant pas nombreuses. On en donnait trois ou quatre, si l'œuvre n'obtenait qu'un succès d'estime; une vingtaine au plus, quand la chance était plus favorable. Le public restreint ne se renouvelait guère. Il fallait donc pour l'attirer l'attrait de la nouveauté. De là la variété presque infinie des sujets traités par l'auteur : pièces de caractère, comédies de mœurs, d'intrigue ou anecdotiques, drames populaires, tragédies bourgeoises, sujets romanesques, pièces à tiroirs, comédies de société, tragédies même et opéras ou opéras-comiques.

De tous ces genres le plus fréquemment abordé par Goldoni est la comédie de caractère. C'était aussi celui qui répondait le mieux à son ambition de réforme théâtrale.

1. Les seize comédies qu'il composa en 1750 lui rapportèrent chacune 300 livres de monnaie vénitienne.

I.

COMÉDIES DE CARACTÈRE.

La *commedia dell' arte,* qu'il voulait faire oublier, était essentiellement une comédie d'intrigue. Les personnages invariables y représentaient des *conditions* plutôt que des caractères. Leur costume même, fixé par la tradition, les dénonçait tout d'abord. Ils étaient en quelque sorte abstraits et généraux, bien que distingués les uns des autres par des particularités locales, telles que le dialecte et le masque. Il s'agissait seulement de trouver de nouvelles situations, où ces personnages agiraient avec leur caractère bien connu.

Goldoni, tout en conservant les personnages conventionnels de la comédie improvisée, cherche à les distinguer par quelque passion, quelque vice ou quelque ridicule, de manière à nuancer le caractère donné par la tradition et à se rapprocher ainsi d'une vérité plus particulière, partant plus exacte. L'intrigue cède ainsi de plus en plus chez lui le pas à l'observation de la réalité.

On ne saurait méconnaître ce qu'il y a d'élevé dans cette tentative, puisque tracer un caractère, c'est pénétrer au fond même de l'humanité. Peu d'entre nous ont, à vrai dire, un caractère, c'est-à-dire une passion dominante, à laquelle toutes les autres restent subordonnées et qui est le mobile dirigeant de toutes nos actions. Les vrais avares, les vrais hypocrites, les vrais libertins sont rares. La plupart des hommes n'ont que des velléités pour le mal comme pour le bien et sont entraînés sans y prendre garde par l'usage ou par l'habitude.

Le caractère au théâtre est donc une exception, qui grossit et

condense les traits épars chez le plus grand nombre. Ce travail de généralisation est la forme la plus haute du génie comique : il fait de celui qui y réussit, non pas un amuseur de quelques instants, mais un moraliste et un philosophe; aussi dans l'histoire littéraire de tous les peuples ne trouve-t-on guère que Molière qui ait entièrement réussi dans cette tâche difficile.

Plusieurs conditions manquaient à Goldoni pour obtenir le même succès. En premier lieu, un public. On n'a peut-être pas assez remarqué à quel point le public de Molière a été le collaborateur du grand comique. C'est sur lui qu'il s'appuie pour attaquer les coteries littéraires, qui jusque-là disposaient de la renommée; c'est au parterre qu'il en appelle des jugements de l'Hôtel de Rambouillet; c'est à ses applaudissements vengeurs qu'il livre, dans les *Précieuses ridicules,* la *Critique de l'école des femmes,* la *Comtesse d'Escarbagnas,* les *Femmes savantes,* les auteurs qui se targuaient de la faveur des ruelles et dont les œuvres futiles reproduisaient tous les faux brillants du séicentisme italien. La partie de la société qui faisait l'opinion, était alors instruite et avait du loisir; elle écoutait une comédie, non pas avec le même recueillement, mais avec la même attention qu'un sermon de Bourdaloue. Les discussions théologiques, les subtiles analyses de la casuistique, la chaire et le confessionnal avaient rendu familiers les problèmes de la morale. L'assistance portait en outre un esprit dispos au théâtre, où les représentations avaient lieu de bonne heure et laissaient après la pièce le temps de la discuter sous une impression toute fraîche. Aujourd'hui au contraire, nous arrivons au spectacle fatigués par une journée de préoccupations et d'affaires et souvent engourdis par la digestion d'un repas tardif. Nous y cherchons une distraction d'une heure plutôt qu'un sujet de réflexions. Si le *Misanthrope* n'était pas

protégé par une admiration séculaire, on le déclarerait vite ennuyeux[1].

Pour d'autres motifs, le public de Goldoni ne goûtait pas davantage la haute comédie. Ce n'était pas le loisir qui lui faisait défaut, mais l'attention. Il songeait involontairement, pendant qu'il écoutait la pièce, aux combinaisons des jeux de la Redoute ou aux déguisements du Carnaval. Il n'était guère capable d'intérêt que pour des contes de fées, comme les œuvres de Gozzi, dont il ne comprenait pas la poésie, mais dont le merveilleux enfantin le charmait. Une étude approfondie de caractère, qui exige de l'effort pour être suivie, l'eût fait bâiller.

D'ailleurs les modèles auraient manqué; le caractère ne se rencontre que chez les âmes fortement trempées et où le ressort de la volonté est énergique. Or l'Italie, qui, au moyen âge et à la Renaissance, avait compté tant de caractères vigoureux, n'en possédait presque plus à la fin du XVIII[e] siècle, surtout à Venise. Elle avait cédé tout entière à la crainte et au plaisir. Il n'y avait plus ni vie morale, ni lutte; la passion, pour ainsi dire canalisée, restait contenue dans les digues étroites élevées par un pouvoir soupçonneux et faible lui-même comme ses sujets. L'amour était devenu du libertinage; le jeu seul faisait encore vibrer ces âmes amollies et détendues, parce qu'il permettait de se procurer rapidement les ressources nécessaires au plaisir.

Il manquait encore à l'Italie du XVIII[e] siècle ce que la France a

---

1. Au XVIII[e] siècle, le théâtre français offrait encore aux auteurs, malgré la légèreté des esprits, les mêmes conditions de sérieux qu'au XVII[e] siècle. On préférait hautement la tragédie à la comédie. « Pour une comédie, on avait au moins quarante tragédies passables. A *Rodogune*, la salle était pleine, et on jouait même *Tartufe* dans un « désert ». Les comédiens gardaient la représentation des tragédies pour ce qu'ils appelaient les « *bons jours* ». (Voir la curieuse préface des Œuvres de M. *** [Goldoni], traduites par Sablier. Londres, 1761.)

possédé dès le XVe, une vie nationale intense, concentrée dans une capitale[1]; une manière de vivre commune imposée par la Cour à la ville, et par la capitale aux provinces. Tout ce qui s'écarte de la règle ainsi tracée paraît extraordinaire, bizarre[2], original et devient du ressort du poète comique. Goldoni sentait bien qu'il se trouvait à cet égard dans des conditions moins favorables que les auteurs comiques français et il s'en explique avec une singulière franchise dans la dédicace de la *Famille de l'antiquitaire,* qu'il adresse au comte Frédéric Borromée d'Arona. Ce protecteur était un homme instruit, qui connaissait les principales langues de l'Europe; Goldoni en appelle à son témoignage pour attester que l'infériorité littéraire de l'Italie au XVIIIe siècle provenait uniquement de son état social.

Ce n'est pas le génie qui nous manque, disait-il, mais bien l'excitation, l'émulation et l'applaudissement. C'est là ce qui fait resplendir l'Académie de Londres et celle de Paris, alors que nous possédons nous-mêmes des talents dispersés çà et là, qui, s'ils étaient réunis en un seul centre, produiraient des travaux, des mémoires, des découvertes de nature à susciter l'admiration du monde; on traduirait alors nos ouvrages, comme on fait dans notre langue pour ceux des étrangers.

Ce qui, à vrai dire, manque le plus à l'Italie c'est un théâtre comique, genre où la France, l'Angleterre et l'Espagne nous dépassent de bien loin. Si j'avais l'inspiration de Molière, de même que je partage son goût pour la comédie, je ferais dans notre pays ce qu'il a fait dans le sien. Mais la force me manque pour soulever un si grand fardeau, et bien que Votre Excellence m'encourage et emploie toute son éloquence à me faire espérer que notre cher pays pourra recueillir de mes travaux quelque avantage en ce genre de compositions, outre la cons-

1. M. K. Hillebrand a fait ressortir ce point avec force dans ses *Études italiennes,* p. 144 et suiv. *Des conditions d'une scène nationale.* Paris, 1868.

2. Cf. la différence de sens entre le mot *bizarro,* en espagnol, et le mot français *bizarre.*

cience de mon peu de valeur, il convient de se rendre compte que l'Italie manque d'une capitale unique, d'un goût commun et d'unité nationale. Pour plaire en France, il suffit de réussir à Paris; pour obtenir les applaudissements de l'Angleterre, c'est assez d'avoir ceux de Londres.... Il n'en est pas ainsi chez nous, et souvent ce qui plaît à une contrée de l'Italie ne réussit pas dans une autre. Je n'en veux d'autre preuve que la suivante: *Le Cavalier et la dame, Paméla* sont certainement parmi mes comédies les moins mauvaises; Milan, Venise, Bologne, Mantoue, Vérone les ont jugées telles, et pourtant elles n'ont pas réussi dans d'autres villes d'Italie, tandis que par contre j'y ai vu obtenir du succès à ce qui avait échoué ailleurs.

Goldoni avait donc le sentiment très net de ce qui manquait à l'Italie de son temps pour y créer un théâtre comique. Il cherchait à écrire pour la nation tout entière, mais les différents États qui la composaient avaient des goûts différents et il ne pouvait être universellement compris. L'amour-propre local ne l'aurait d'ailleurs plus permis. Les ridicules qu'il raillait n'en étaient souvent pas pour le public spécial de telle ou telle ville. Les Toscans, par exemple, se croyaient très supérieurs aux Vénitiens, qui le leur rendaient bien, et l'orgueil municipal, résultant en Italie d'une longue tradition[1], donnait aux habitants de la plus humble bourgade une fierté, qui ne leur aurait pas permis, comme aux Français de la *Petite ville* de Picard, d'envier les grands airs de la capitale. Il n'en existait pas d'ailleurs au delà des Alpes pour donner le ton à la vie sociale.

Enfin il manquait surtout à Goldoni l'instruction générale et les connaissances philosophiques de Molière qui avait été l'élève de Gassendi. Au cours de sa vie aventureuse, le comique italien

1. Voir sur l'attachement que les Italiens conservent encore à présent pour leur ville natale, quelque petite qu'elle soit: *Les Italiens d'aujourd'hui*, par René Bazin. *Revue des Deux-Mondes*, 1er juillet 1893.

n'avait jamais été frappé que des dehors de la vie. Son observation se jouait à la surface, elle ne pénétrait pas jusqu'au fond de l'âme humaine. Il eût été incapable de trouver ces mots, si fréquents dans Molière, qui éclairent subitement les profondeurs d'un caractère; si on en rencontre quelques-uns chez lui, ils sont imités ou traduits.

Aussi, à vrai dire, ne nous donne-t-il pas les comédies de caractère qu'il nous promet. Ne nous laissons pas prendre aux titres qui les annoncent: l'*Homme prudent,* le *Prodigue,* le *Flatteur,* le *Joueur,* le *Menteur,* l'*Avare fastueux,* le *Bourru bienfaisant* et tant d'autres. Le trait principal d'un caractère c'est la vigueur de l'empreinte qu'il donne à tout l'être moral. Le dernier mot d'Harpagon est pour sa cassette; Tartuffe plie sous l'orage, mais il ne cède pas; le Misanthrope se retire dans son « désert ». Ni M. Jourdain lui-même, ni le Malade imaginaire ne sont corrigés à la fin; on les berne sans qu'ils s'en aperçoivent et ils restent attachés l'un à ses idées de noblesse, l'autre à ses imaginations maladives. Voilà pourquoi Molière s'inquiétait si peu de ses dénouements; il savait qu'il n'y en a pas dans la vie, qui est un perpétuel devenir et qui recommence indéfiniment. Au contraire, les personnages de Goldoni se corrigent en général au dénouement. Le Pirlon de son *Molière* avoue ses torts et demande pardon au poète qu'il a calomnié. Florindo, dans le *Joueur,* renonce à sa passion, tandis que Regnard, en cela plus observateur, nous montre son Valère consolé de la perte de sa maîtresse et prêt à demander au jeu de le dédommager des déceptions de l'amour. Le héros du *Prodigue* abandonne l'administration de ses biens à sa femme, qui paiera ses dettes, fixera ses dépenses et dégagera ses revenus après quelques années d'économies.

C'est là une observation superficielle. Mais il s'agit avant tout

pour Goldoni de renvoyer le spectateur content et ruminant avant de se coucher la leçon de morale qu'il vient de recevoir. Cela seul montre l'abîme qui existe entre ce talent facile et la profondeur de Molière. Celui-ci s'inquiète peu de laisser son auditoire sous une bonne impression. Le *servetur ad imum* d'Horace prend dans son théâtre une signification singulièrement vigoureuse. L'habitude du vice ne se perd plus, semble dire Molière, quand elle est une fois prise; arrachez sans pitié les racines encore mal assurées qu'elle a pu pousser en vous, car bientôt il sera trop tard. L'arbre immense aura tout envahi. Devoirs de famille et d'humanité, pitié, honneur, sécurité même, tout est étouffé par cette ombre mortelle. Et, pour prendre un autre exemple, songez au baron Hulot, de Balzac, jeunes gens qui prenez le libertinage pour l'amour. Vous vieillirez insensiblement, chaque jour creusant la ride insignifiante que vous avez aperçue un jour dans le miroir. Vous n'entendrez plus bientôt que contre écus sonnants ces paroles dont vous ne sauriez vous déshabituer. Pour en retrouver l'écho menteur, vous descendrez de dégradation en dégradation jusqu'à la débauche sénile, qui n'a plus ni excuse, ni pardon.

Malgré ses apparences et ses prétentions, le théâtre de Goldoni est donc moins moral au fond que celui de Molière. Ces peintures affaiblies touchent moins profondément et n'épouvantent jamais. Un jour viendra, pense-t-on, où l'on se corrigera aussi. Idée flatteuse, qui permet de s'abandonner aux entraînements de l'heure présente et de remettre au lendemain le changement toujours différé. C'est là un nouvel exemple de cette vérité si haute que le beau et le vrai se confondent et que l'art, pourvu qu'il soit sincère, porte avec lui sa moralité.

Entrons dans le détail. Après le *Bourru bienfaisant,* le chef-

d'œuvre de Goldoni, dans la comédie de caractère, est son *Joueur*. L'auteur connaissait bien la passion du jeu pour l'avoir éprouvée lui-même : « *Experto crede Roberto* », dit-il dans sa préface, et il ajoute : « Le plus grand profit que j'ai retiré de l'engagement d'écrire plusieurs comédies par an a été qu'occupé quotidiennement à cet exercice, il me restait peu de temps pour me divertir. Les heures que je consacrais au repos, je ne les employais pas autour d'une table où l'on perd son temps, son argent et sa santé, parfois même sa réputation. »

Le *Joueur* néanmoins réussit peu. Le sujet était trop délicat et le succès de la leçon eût été trop contraire aux intérêts des spectateurs. Venise au XVIII[e] siècle vivait presque entièrement du jeu, qui y attirait une foule d'étrangers. Cafetiers, aubergistes, courtisanes, chevaliers d'industrie, tout ce monde s'enrichissait de l'argent tombé du tapis vert[1]. Le fameux *Ridotto*, ou la Redoute, était une source de revenus assurés pour la République; c'eût été bien mal en comprendre les intérêts que de chercher à la tarir. La passion du jeu dévorait surtout les patriciens. Marco Foscarini, ambassadeur de Venise à Rome en 1740, est représenté par le président de Brosses comme un joueur enragé; le cavalier Zeno, qui représentait la République à Paris, était possédé par la même passion et eut à ce sujet à soutenir un procès scandaleux. C'était surtout au *Ridotto* que les Vénitiens pouvaient s'adonner librement à leur goût. Dans de vastes salles on voyait de longues files de tables, à l'extrémité desquelles des patriciens, en longs manteaux à la vénitienne, se tenaient prêts, jour et nuit, à tenir la banque contre quiconque se présentait, pourvu qu'il appartînt à la noblesse ou qu'il fût masqué. On n'entendait

---

1. Voir les *Mémoires de Casanova* et ceux de Da Ponte, le librettiste de Mozart, traduction de La Chavanne.

ni bruit, ni cris : le jeu était silencieux et on perdait d'énormes sommes avec un étonnant sang-froid[1]. Les jeux à la mode étaient la bassette, le biribi, le *panfil,* et il arrivait souvent qu'après avoir été dépouillés de leur dernier sequin, les joueurs risquaient leurs bagues, leurs tabatières, leurs montres, leurs breloques, tous les objets qu'ils portaient sur eux et qui avaient quelque prix. En 1768, on fut obligé d'agrandir le Ridotto pour faire place à l'affluence toujours croissante, mais quelques années après, en 1774, le Grand Conseil décida la fermeture de cette maison pour supprimer le vice du jeu dans son siège principal[2]. Mais ce n'était pas seulement le *Ridotto* qu'il fallait interdire ; le jeu sévissait partout, notamment dans les *casini* et les cafés, dès que deux Vénitiens pouvaient s'attabler devant un paquet de cartes et un rouleau de pièces d'or. Les patrons des cafés gagnaient gros à favoriser cette passion qui allait jusqu'à la fureur ; ils avaient eu l'idée de diviser leurs salles en petits cabinets particuliers, où se rassemblaient les joueurs bannis du *Ridotto.* Nouvel ordre des inquisiteurs d'État, qui poursuivent jusqu'en ces retraites les amateurs des émotions du hasard. Ceux-ci ne se découragent pas ; les femmes surtout s'enferment pour jouer dans les boutiques où l'on débite le vin de Malvoisie, et dans les pâtisseries, où l'on mange des gâteaux composés avec de la crème et des gaufres. Il faut enfin se réfugier dans les *casini,* maisons particulières louées pour le jeu plus souvent encore que pour l'amour et où subsiste le dernier débris de la liberté vénitienne. Mais on décide aussi que les *casini* devront fermer à une certaine heure de la soirée ; on se soumet en apparence, quitte à se retrouver ailleurs jusqu'à ce que de guerre lasse le gouvernement

1. P. Molmenti, *Studi e ricerche di storia e d'arte.*
2. Goldoni, *Mémoires,* t. II, p. 71.

ferme les yeux et renonce à appliquer ses ordonnances qui ne peuvent prévaloir contre le relâchement général.

Ce n'était pas la première fois que Goldoni mettait un joueur en scène. Il l'avait fait d'une manière épisodique dans le *Café*[1]. Toutefois « croyant n'en avoir pas assez dit sur cette passion malheureuse[2] », il entreprit de la traiter à fond dans une pièce spéciale, à laquelle il donna le titre significatif du *Joueur*. Rien ne témoigne ni dans la préface, ni dans les *Mémoires* de l'auteur, qu'il eût lu la pièce de Regnard, ce qui paraît ependant difficile à croire, car Goldoni était très au fait de notre théâtre[3]. Mais par son inspiration générale le *Joueur* de Goldoni se rattache plutôt au *Marchand de Londres* de Lillo (1731) imité par Saurin[4] dans son *Beverley* (1768). La pièce de Goldoni est antérieure à ce dernier drame, fait d'autant plus à noter que Saurin, comme plus tard l'auteur de *Trente ans ou la vie d'un Joueur*, a pris la chose au tragique et, de même que Goldoni, représenté la passion du jeu dans ses plus funestes effets. Toutefois ce dernier, avec son optimisme ordinaire, a reculé devant le châtiment qui devrait logiquement atteindre l'homme livré à la passion du jeu.

On peut donc dire que, si le joueur vénitien offre de frappantes analogies avec le héros de Regnard, Goldoni s'est montré dans son œuvre plutôt initiateur qu'imitateur. Le sujet offrait une

1. La *Bottega del caffè*.

2. *Mémoires*, t. II, p. 70.

3. Voir, à ce propos, l'intéressante plaquette publiée par E. Maddalena : *Una commedia dimenticata*. Città di Castello, 1892.

4. Saurin avait eu également en vue le *Gamester* d'Édouard Moore (Londres, 1753), traduit en français en 1752 et joué avec un succès prodigieux par Garrick. La pièce anglaise fut supendue, dit-on, « sur les plaintes de quelques riches habitués des maisons de jeu », à qui elle faisait tort, comme le *Joueur* de Goldoni aux tripots vénitiens.

trop belle matière à amplification morale pour qu'il ne le traitât pas d'une façon sérieuse et il peut être regardé comme le père de tous les mélodrames inspirés après lui par les désordres du jeu.

Au moment où le rideau se lève, Florindo, qui a passé la nuit au Casino, compte son gain. Mais il est moins sensible à sa fortune que fâché de voir qu'elle n'a pas été plus belle. Sans un maudit sept, il eût gagné bien davantage. Son valet Arlequin, qui a veillé à l'attendre, arrive ensommeillé; il lui reste néanmoins assez de présence d'esprit pour dérober adroitement quelques écus à son maitre, à qui l'or coûte si peu. Mais l'argent gagné au jeu ne profite pas. Florindo commande à Brighella, le garçon de salle du Casino et honnête homme par grand hasard, un repas fin pour fêter sa chance et lui confie une partie de son gain, mise en réserve comme une poire pour la soif.

Arrive Rosaura, la fiancée du joueur. Elle est inquiète de ne pas l'avoir vu depuis trois jours. Son père, Pantalon, ne veut plus, dit-elle, entendre parler de mariage et exige que son futur gendre renonce absolument à jouer, s'il veut avoir sa fille. Tout en écoutant ces remontrances, Florindo, épuisé de fatigue, s'endort et rêve tout haut du fameux sept. Rosaura, prise de compassion, le laisse reposer et part sans vouloir le réveiller. Survient Béatrice, autre « amante de Florindo », dit la notice indicative des personnages. L'auteur laisse à dessein dans l'ombre la nature des relations de Béatrice avec le joueur. Celui-ci lui a bien fait une promesse de mariage, mais il n'est pas défendu de penser que, dans les intervalles de sa passion pour le jeu, Florindo a pris quelques acomptes avec la coquette Béatrice. Elle est masquée comme Rosaura, grâce à la liberté du carnaval; et au moment de parler à son amant, elle est surprise par Pantalon, qui vient, lui aussi, prendre des nouvelles de son gendre.

Florindo mal réveillé s'imagine qu'il n'a dormi qu'un instant.

et confond sous le masque Béatrice avec Rosaura. Il fait cacher la première par Brighella et, toujours dans l'erreur, confesse à Pantalon que la dame, venue pour lui rendre cette visite matinale, est sa fille dont il implore le pardon. Pantalon promet, se réservant de secouer Rosaura de la belle façon quand elle sera rentrée à la maison. La porte s'ouvre et Pantalon voit... Béatrice. Tout est rompu, Florindo n'aura plus que le jeu pour se consoler.

Les scènes suivantes représentent, en effet, le héros aux prises avec deux joueurs : l'un honnête, l'autre *giuocatore di vantaggio,* qui lui raflent en un instant la plus grande partie de son gain. La mauvaise fortune l'a rendu de nouveau amoureux. Brighella se charge de le réconcilier avec sa maîtresse et le précède chez elle pour préparer les voies. Pendant que Florindo attend dans la rue la réussite de la négociation, il rencontre un joueur décavé et apprend que non loin de là est ouvert depuis peu un nouveau tripot. Tous les pontes gagnent, mais ils ne savent pas jouer. Rien ne serait plus facile que de faire sauter la banque. Florindo y court et, quand Brighella arrive pour l'introduire chez sa maîtresse, il ne trouve plus personne. Le joueur revient bientôt, les poches complètement vidées; tout préoccupé de sa perte, il écoute à peine Rosaura et dans sa rage déchire à belles dents une carte qu'il tient à la main.

Il emprunte cinquante sequins à une tante de sa fiancée, la vieille Gandolfa, qui, malgré son âge, a le cœur encore tendre et se laisse volontiers arracher son argent pour quelques câlineries (quattro finezze). Florindo perd encore cette dernière ressource et se livre au désespoir, tandis que, dans une chambre voisine, on entend les joueurs heureux faire honneur au repas que leur dupe a commandé le matin. Ici Goldoni a placé un excellent trait de caractère, Florindo, tout en se lamentant, aperçoit son valet Arlequin, le domestique du casino et deux laquais qui se

sont attablés et jouent en l'absence des maitres. Ils se lèvent en le voyant, mais il les engage à continuer, observe d'abord la partie, puis s'en mêle et gagne trois sequins. Il est surpris dans cette société par ses deux amis.

Tiburzio, le joueur trop adroit qui l'a dévalisé tout à l'heure, se scandalise de ce manque de tenue.

— Comment jouer avec de telles gens? ne craignez-vous pas qu'ils ne vous volent ?
— Avec un partenaire comme moi ils auraient de la peine. Mais j'avoue que l'envie de jouer me fait parfois oublier ce que je dois à mon rang [1].

Cette délicatesse chez un chevalier d'industrie est piquante, on l'avouera.

A défaut d'autres ressources, comme le Valère de Regnard, qui met en gages le portrait d'Angélique, Florindo joue une rivière de diamants qui appartient à sa maitresse et fait partie de l'héritage maternel. Il se l'est fait remettre sous le prétexte d'en commander une semblable, la risque au jeu et la perd. Rosaura en apprenant cette trahison, fait à son fiancé de vifs reproches et, ne voulant rien garder d'un homme si peu délicat, jette à terre une tabatière précieuse qu'elle a reçue de lui en cadeau, le matin même. Florindo s'empresse de la ramasser: « Voilà, dit-il, qui peut me ramener la fortune! » et il s'empresse d'aller la perdre de nouveau.

Au dénouement, on découvre la friponnerie de Tiburzio; Lelio, qui est honnête, malgré ses fréquentations douteuses, res-

1. — Caro signor Florindo, voi mi scandalizzate a giuocar con quella sorte di gente. Non avete paura che vi rubino?
— Oh! a me è difficile. Ma il desiderio di giuocare qualche volta mi fa fare degli spropositi (Acte II, scène 19).

titue à Florindo le bien mal acquis, et le joueur promet de se corriger. Il épousera même Rosaura si, pendant le stage d'une année que lui impose Pantalon, il n'a pas touché une carte.

Ne cherchez pas dans cette pièce l'entrain et la gaieté du *Joueur* de Regnard. On n'y trouverait pas l'équivalent de la scène où Hector, le valet du héros, lit à son maître le passage de Sénèque sur le mépris des richesses, ni la négociation avec Mme la Ressource. Le style est aussi faible que celui du poète français est franc et comique. Malgré cette faiblesse, malgré la conversion finale, le caractère de Florindo est bien observé. Il présente toutes les faiblesses et les superstitions du joueur; crédulité naïve au retour de la chance, joie dans le gain, abattement dans la perte, fatigue nerveuse après une nuit d'émotions, retour amoureux quand il est ruiné, projets de conversion oubliés dès qu'il aperçoit une chance de se refaire. Enfin, moins gêné que Regnard par la règle de l'unité de lieu, Goldoni n'hésite pas à nous montrer Florindo, les cartes en main, autour du tapis vert, tandis que l'action du *Joueur* se passe vaguement dans une chambre quelconque d'auberge. Par contre, le dénouement de Regnard est autrement logique et moral que la conversion douteuse de Florindo dans la pièce italienne.

Goldoni n'a pas cependant poussé ici jusqu'au tragique la peinture du jeu. A ce point de vue, le *Café* offre un tableau plus énergique, puisque le joueur épisodique de cette comédie ruine sa femme, la désespère et s'en fait presque mépriser, quoiqu'elle continue à l'aimer.

Si la passion du jeu était seule assez énergique pour troubler profondément ces âmes légères de la Venise décadente, il restait cependant quelques rares exemples du caractère vigoureux des

temps anciens. On peut invoquer à l'appui de cette assertion la comédie des *Rustres*[1]. C'est une pièce en dialecte vénitien, dans laquelle Goldoni, à l'exemple de Molière dans les *Précieuses ridicules* et les *Femmes savantes*, imagina de redoubler le caractère principal au point d'en présenter quatre exemplaires différents.

Ses héros sont des partisans des vieilles mœurs, qui veulent imposer à leurs femmes et à leurs enfants un despotisme rappelant l'autorité du *paterfamilias* romain et la claustration des sérails de l'Orient. Mais le ridicule provient précisément de cette opposition entre la facilité des mœurs vénitiennes et cette austérité alors démodée. « Il n'y a plus guère aujourd'hui, dit l'auteur dans ses *Mémoires*, de ces adorateurs de l'ancienne simplicité. »

Les critiques italiens admirent fort cette pièce et certains la placent même au-dessus du *Bourru bienfaisant*. C'est, en effet, une peinture piquante des mœurs de la petite bourgeoisie vénitienne, qui résistait de toutes ses forces à ce qu'elle considérait comme des nouveautés funestes et qui voulait continuer de vivre à la manière de ses pères. Ces « ours », dit M. Molmenti en parlant des *Rustres*, ont quelque rapport avec Charles Gozzi, l'aristocrate épris du passé ; ils représentent les mêmes idées dans une autre sphère ; ils ont le même caractère : brusque, grondeur et ennemi des plaisirs. Toutefois, l'un d'eux offre une nuance distincte des autres ; c'est Canciano : au lieu de se résigner à son sort, comme ses compagnes, sa femme Felice, plus adroite, l'oblige, malgré ses résistances, à lui obéir docilement, et même à lui passer, en tout bien tout honneur s'entend, un sigisbée, le comte Riccardo. Elle réussit à la fin à convertir les amis de son mari et à les rendre plus traitables.

Cette fois encore, le caractère se dément au dénouement et,

---

1. *I Rusteghi*.

quelle que soit l'habileté de Felice, on a peine à admettre ce revirement, surtout lorsqu'on vient d'assister à la scène où trois des compères ont délibéré solennellement sur le châtiment que mérite la désobéissance de leurs épouses et ont opiné à l'unanimité pour l'emploi sérieux du bâton.

Les autres pièces de caractère que renferme le théâtre de Goldoni, ne sont guère que des esquisses hâtives ; telle est la *Banqueroute*[1], qui d'ailleurs n'est pas sans intérêt et fait songer parfois au roman de Balzac : *Grandeur et décadence de César Birotteau.* Comme celui-ci, Pantalon a succombé par amour de la dépense. Lui aussi pourrait se répéter avec terreur, dans ses nuits d'insomnie, les articles du Code de commerce qui empêchaient Birotteau de dormir. Mais il prend plus gaillardement son parti de sa ruine. Il a fait de mauvaises affaires parce qu'il est prodigue et libertin, malgré son âge, parce que sa seconde femme est une coquette, parce qu'il se laisse prendre aux belles paroles des gens de condition qui lui emportent ses marchandises à crédit. En vain le docteur Lombardi arrange-t-il une première fois ses affaires pour permettre le mariage de leurs deux enfants, qui s'aiment. Pantalon, à peine remis en possession de ce qui lui reste d'actif, retourne chez sa maîtresse et recommence ses désordres.

Après tout, pense-t-il, quand tout sera fini, il fera comme tant d'autres, il s'expatriera et *che s'ha visto, s'ha visto.* Du moins, si son argent est perdu, il n'aura pas été mal employé, à son gré. On ne le lui aura pas volé, il n'aura pas sombré en mer, mais aura servi à nourrir galamment ses vices et il lui restera le souvenir des fêtes passées.

Par exception, cette pièce nous offre des personnages qui ne

1. *La bancarotta* o sia *Il mercante fallito.*

se corrigent pas à la fin. Pantalon ne renonce pas à sa maitresse, ni sa femme à ses ajustements, ni la chanteuse Clarisse à l'amour fructueux des vieillards, ni l'honnête Truffaldin à faire le *mezzano* et à voler ses maîtres. Cette absence complète, et rare chez Goldoni, de moralité prêcheuse n'enlève rien, tant s'en faut, à la leçon qui se dégage de son œuvre. Elle y gagne au contraire en naturel et en vérité.

L'*Antiquaire*[1] est encore moins une véritable étude de caractère. La Bruyère nous a dépeint[2] l'amateur de tulipes ou d'estampes, de livres ou d'oiseaux qui, pour satisfaire sa manie, laisse ses enfants sans maîtres et sans éducation, qui ne peut donner de dot à ses filles et se refuse à lui-même le nécessaire, plus préoccupé d'ailleurs du rare et du curieux que du beau et de l'utile. Il y a là matière à comédie, et parfois à drame. Mais Goldoni se place à un point de vue moins élevé.

Le comte Anselme, qui a la passion des antiquités, laisse bien le désordre s'introduire dans sa maison, sa femme et sa bru la remplir de leurs rivalités, et abandonne à leurs sigisbées la tâche difficile de les mettre d'accord. Mais il est d'une simplicité telle que son valet Brighella n'a guère besoin d'esprit pour le tromper. Il lui vend fort cher une lampe trouvée, assure-t-il, dans les pyramides d'Égypte, la pantoufle avec laquelle Néron a donné le fameux coup de pied à Poppée, une tresse des cheveux de Lucrèce restée entre les mains de Sextus Tarquin quand celui-ci cherchait à lui faire violence. Ce sont là des inventions trop faciles et qui sentent la charge. La pièce était d'ailleurs à l'origine une simple comédie *dell' arte* et les rôles de Brighella et d'Arlequin, primitivement improvisés, n'ont été écrits que pour l'impression.

1. *La famiglia dell' antiquario o La suocera e la nuora* (1750).
2. *De la Mode.*

J'ai parlé précédemment du *Poète fanatique,* du *Flatteur,* lourd mélodrame qui se termine par un empoisonnement, et de la *Dame prudente.* Dans cette dernière pièce Goldoni s'est efforcé de présenter la passion de la jalousie chez des personnages de condition relevée. Il fait observer avec raison, dans sa préface, que la jalousie, brutale et franche chez les gens du peuple, peut fournir des effets comiques à l'écrivain, lorsqu'elle se rencontre chez des personnes sortant du commun. « L'homme du peuple, dit-il, ne se cache nullement, s'il est jaloux, pour montrer sa faiblesse, tandis que les maris de condition doivent avoir égard aux convenances, à la politesse, aux usages mondains, et un malheureux qui a honte de sa faiblesse semble un caractère scénique assez ridicule. »

Il y a là, en effet, une mine féconde d'observations pour un véritable poète comique. Molière lui-même a peint plutôt la jalousie qui éclate, chez Alceste et chez Arnolphe, que la jalousie contenue. La Chaussée a entrevu ce sujet dans le *Préjugé à la mode* et Dufresny, dans le *Jaloux honteux.* Mais Goldoni n'a eu, en cette occasion, qu'une intention heureuse; la force lui a manqué pour la réaliser. La *Dame prudente* est une de ses pièces les plus faibles.

Je ne citerai que pour mémoire le *Bavard*[1], que l'auteur traite lui-même d'« école sans prétention, mais très utile pour prévenir les dangers de l'imprudence, car Octave, homme d'un certain mérite et qui ne manque pas d'esprit, perd sa fortune par ses propos inconsidérés et par des échappées à contre-temps ». Comme dans l'*École des femmes,* il s'agit ici d'un personnage qui dit à un autre précisément ce qu'il devrait lui taire avec le plus de soin. Mais ce qu'on pardonne à l'étourderie juvénile d'Horace, ne saurait s'admettre chez un homme plus posé et

1. *Il contrattempo o Il chiaccherone imprudente* (1752).

qui a sa fortune à faire. Son irréflexion sans excuse n'inspire aucune pitié.

Le *Prodigue* est une des premières pièces de Goldoni ; il l'a refaite avant de la laisser paraître imprimée dans le recueil de ses œuvres. Il obéissait, en agissant ainsi, à la préoccupation louable de réforme morale qu'il avait entreprise. Aussi fait-il, dans sa préface, une véritable confession, ou plutôt une amende honorable du passé.

J'ai écrit cette comédie, dit-il, dans un temps où les mœurs étaient mauvaises, et elle avait besoin plus que d'autres d'être corrigée. Ainsi la dame que mon héros reçoit à la campagne était une femme légère et les deux individus qui l'accompagnaient, des personnes de mauvais exemple. Momolo (le prodigue) avait des vues déshonnêtes et tenait des propos lubriques. Mais autant je suis satisfait d'avoir écrit à nouveau cette pièce, telle qu'elle est aujourd'hui, autant je me repens de l'avoir composée telle qu'elle était jadis.... Je voudrais que l'on pût perdre tout souvenir de mes premières légèretés, et j'en demande sincèrement pardon.

Il ne faut donc pas chercher dans cette œuvre des peintures vigoureuses. Le soin de satisfaire les « personnes honnêtes et religieuses » a quelque peu glacé la verve de Goldoni. Néanmoins, sa comédie est intéressante, parce qu'elle traite d'un des défauts qui ont amené la ruine de l'aristocratie vénitienne et dont nous voyons aujourd'hui les conséquences. Ces palais, chefs-d'œuvre de la Renaissance, transformés en auberges, cet aspect attristé d'une ville jadis fameuse par ses richesses nous montrent, non seulement le sort inévitable de tout établissement humain, qui a sa période de décadence après ses jours de prospérité, mais encore le danger de sacrifier, comme le héros de Goldoni, le solide au désir de paraître.

Momolo est prodigue à la fois par générosité, par faste et par indolence. Le souci des affaires lui pèse ; son intendant est maître absolu, et les domestiques, qui ne connaissent que lui, refusent d'obéir à leur véritable patron. Un avocat lui annonce le gain d'un procès ; il lui donne en récompense une bague de prix que sa maîtresse n'a pas voulu accepter par délicatesse. Elle se ravise et consent à la recevoir ; Momolo, au désespoir, prie sa sœur de lui donner la sienne et, un instant après, par dépit d'être refusé une seconde fois, il en fait cadeau à une simple suivante.

Cependant ses revenus sont engagés ; il est aux expédients pour donner la fête qu'il a promise à sa fiancée dans sa villa des bords de la Brenta ; chacun se raille de lui tout en profitant de sa faiblesse. Il faut prendre un parti. Sa sœur décide enfin à l'épouser la jeune femme qui hésite à accepter sa main et qui consent, à la condition expresse de servir en quelque sorte de conseil judiciaire à son époux pour le défendre contre lui-même.

Le portrait est assez faible ; pour rencontrer des couleurs plus vives et une peinture plus énergique, quoique familière, des conséquences funestes de la prodigalité, il suffira cependant de s'adresser au même auteur, qui se trouve plus à son aise dans un passage de la *Bonne femme* [1], où il fait parler le valet Brighella. Goldoni ne se croit pas obligé ici de hausser le ton ; il s'exprime tout simplement en dialecte vénitien et arrive néanmoins à une grande intensité d'effet, en nous montrant les détours auxquels doit recourir le prodigue endetté pour échapper à ses créanciers :

Il est toujours préoccupé d'inquiétudes qu'on ne saurait imaginer. Il connait toutes les rues de Venise et suit à dessein les voies les plus

1. Acte Ier, scène 8.

tortueuses. Il vire de bord çà et là et a un flair merveilleux pour éviter ses créanciers. S'il en aperçoit au loin dans son chemin, il feint d'avoir une idée qui lui est venue subitement; il se tourne avec précipitation et s'en va d'un autre côté. Si la rencontre a lieu dans un endroit où il ne soit pas possible de l'éviter, il tire de sa poche une lettre qu'il feint de lire avec attention et, si on l'appelle, il s'en va sans répondre. S'il faut absolument passer devant quelque boutique où il a des dettes, il a soin de se placer auprès de quelque personne plus grande que lui, ou fait semblant d'éternuer et se couvre avec son mouchoir la partie du visage qui se trouve du côté du créancier. Aussi, quand vient le moment où l'on se masque, c'est un temps béni pour les débiteurs. Ils vont partout librement et, quand ils passent devant ceux à qui ils doivent, ils s'arrêtent, les regardant bien en face et se demandant quel est celui qui fait le plus de peur à l'autre.

II.

COMÉDIES DE MŒURS.

Le *Prodigue* tient le milieu entre la comédie de caractère et la comédie de mœurs. Il touche à la première par la généralité du type qu'il représente, et à la seconde, parce que le défaut mis en scène était bien particulier à la société parmi laquelle vivait Goldoni. On lui reprocha même d'avoir eu en vue un personnage déterminé qui était son protecteur, mais qui ne se fâcha pas.

Le *Café*[1] nous peint mieux encore la vie vénitienne au milieu du XVIIIe siècle. L'action se passe sur une petite place, dans un de ces *campielli* qu'on trouve à chaque instant aux tournants des rues étroites de la cité des lagunes. Un café, un tripot, une officine de barbier et, non loin de là, la maison d'une danseuse servent de rendez-vous à tout ce monde d'oisifs, de galants et d'exploiteurs qui peuplait les galeries de la place Saint-Marc. Les personnages sont nombreux: Ridolfo, le propriétaire du café; Pandolfo, le maître du tripot; les garçons cafetiers et perruquiers; le chef des sbires qui poursuit les joueurs indélicats; le marchand Eugenio; le gentilhomme napolitain don Marzio; le faux comte Leandro, escroc de profession; la ballerine Lisaura; Placida, femme de Leandro, qui court à la recherche de son mari déguisée en pèlerine; Vittoria, épouse délaissée du joueur Eugenio. Tout ce monde va, vient, cause de ses affaires ou court à ses plaisirs avec un brio, une rapidité, un entrain qui emportent le spectateur, amusé par cette succession de croquis lestement en-

1. *La bottega del caffè* (1750).

levés. C'est comme un tableau de Canaletto dont les personnages seraient ressuscités après un siècle. L'impression générale est d'une vivacité singulière; aussi cette pièce est-elle encore aujourd'hui l'une des plus populaires de Goldoni. C'est elle qu'on choisit d'habitude pour donner aux étrangers l'idée la plus vraie de son talent.

J'aime moins la *Manie de la campagne,* première pièce d'une trilogie [1], dans laquelle Goldoni a voulu peindre un ridicule alors peu commun en France, mais très fréquent en Italie.

A l'époque des vendanges, toute la société délaissait la ville et venait à la campagne, non pas pour se reposer ou surveiller sa récolte, mais pour se livrer au plaisir. C'était un véritable assaut de toilettes, de réceptions, de fêtes de toutes sortes. Pour y suffire, on hypothéquait ses biens, on laissait les fournisseurs impayés, on acceptait mille humiliations. Ne fallait-il pas, avant tout, faire figure et éclipser les voisins? Tout l'intérêt de la *Manie de la campagne* consiste à savoir si Léonardo et sa sœur Vittoria trouveront les moyens d'aller en villégiature, c'est-à-dire si l'épicier consentira à fournir à crédit les provisions nécessaires et si le tailleur voudra bien livrer sans argent le nouveau vêtement à la mode française, avec lequel Vittoria espère faire mourir de jalousie son amie Giacinta, plus riche qu'elle. Cet intérêt est faible, on l'avouera, et soutient mal la pièce; celle-ci est languissante et ne parait pas avoir beaucoup contribué à corriger le travers qu'elle raillait, car, près de vingt ans après le départ de Goldoni pour la France, en 1781, il sévissait plus que jamais,

1. *Le smanie per la villeggiatura ; Le avventure della villeggiatura ; Il ritorno dalla villeggiatura. La villeggiatura* et *I Malcontenti* reviennent encore sur le même sujet.

s'il faut en croire Ballarini[1]. D'après celui-ci, de juin à octobre il n'y avait plus personne à Venise. « *Omnia silent,* écrit-il ; tous s'en vont à la campagne, à l'exemple du Sénat lui-même qui *villeggia a tutto sangue.* »

Le *Cavalier de bon goût*[2] et l'*Homme du monde*[3] ont plus de prétention que la *Manie de la campagne.*

L'*Homme du monde* est l'une des premieres pièces de Goldoni (1738); elle avait d'abord été improvisée, il ne l'a écrite que plus tard. Il a cherché à donner le modèle d'un homme accompli dans la Venise du XVIIIe siècle et il énumère ainsi les qualités qu'il exige du véritable *Cortesano*[4].

C'est un homme de probité, serviable, officieux. Il est généreux sans profusion ; il est gai sans être étourdi. Il aime les femmes sans se compromettre, il aime les plaisirs sans se ruiner. Il se mêle de tout pour le bien de la chose ; il préfère la tranquillité, mais il ne souffre pas la supercherie. Il est affable avec tout le monde, il est ami chaud, protecteur zélé. N'est-ce pas là l'homme accompli ?

C'est également là, si je ne me trompe, la définition de l'honnête homme, tel qu'on l'entendait en France au XVIIe siècle, en y ajoutant le courage militaire, l'honneur chevaleresque et le

1. *Studi e ricerche di storia e d'arte,* par P. Molmenti, p. 289.

2. *Il cavaliere di buon gusto* (1750).

3. *Momolo Cortesan o sia l'Uomo di mondo* (1738).

4. « Il n'est pas possible, dit-il à ce propos, de rendre l'adjectif *Cortesan* par un adjectif français. Ce terme n'est pas une corruption du mot *Courtisan,* mais il dérive plutôt de *Courtoisie* et *Courtois.* Les Italiens eux-mêmes ne connaissent pas généralement le *Cortesan* vénitien. Aussi, quand je donnai cette pièce à la presse, je l'intitulai l'*Uomo di mondo,* et si je devais la mettre en français, je crois que le titre qui pourrait lui convenir serait celui de l'*Homme accompli.* » (*Mémoires,* t. Ier, p. 325.)

goût délicat des choses de l'esprit. Chaque siècle et chaque nation ont eu à cet égard leur idéal. Bien qu'écrit par un Italien, les compatriotes de l'Alamanni ne se reconnurent pas dans le poème de *Giron le Courtois* [1], composé en France et dédié au roi Henri II. Le père du Tasse et Luigi Alamanni ont été, d'ailleurs, les seuls Italiens de leur temps à prendre la chevalerie au sérieux. Les autres en ont ri avec Pulci, Boiardo et l'Arioste.

Le *Cortesan* de Goldoni répond assez mal à sa définition. Il est généreux, mais prodigue et se laisse tomber dans les griffes d'un usurier qui en remontrerait à Harpagon. Il oblige un étranger aux prises avec un aigrefin [2], mais cet étranger a une jolie femme qui ne semble pas farouche et l'argent avancé ne paraît pas trop mal placé pour entrer en relations avec elle. En revanche Momolo, le *Cortesan*, est à peine honnête avec Eleonora, la fille du docteur Lombardi, qui l'aime au point d'engager ses modestes bijoux pour lui venir en aide. Bien qu'il se sente du penchant pour elle, Momolo ne peut se résoudre à l'épouser, ne voulant pas aliéner sa chère liberté. Il a pour maîtresse une fille du peuple, simple blanchisseuse, Smeraldina, qui vit avec son frère Truffaldin, grand coquin paresseux, faquin de son métier, qu'il exerce rarement, et ruffian dans l'âme. Ce couple, peu scrupuleux, fait songer par avance, moins l'horreur de l'assassinat, à celui du *Roi s'amuse* et, si l'hypothèse n'était guère vraisemblable, on croirait que Victor Hugo avait lu la pièce de Goldoni quand il a tracé les figures de Saltabadil et de Maguelonne.

Momolo, il est vrai, donne de sages conseils à Lucindo, fils de son ami le docteur, pour le détourner de la fréquentation de Smeraldina; mais, comme il s'agit de se débarrasser d'un rival,

---

1. *Girone il Cortese* (1548).
2. Ludro, désigné en tête de la pièce sous le nom d'*imbrogliatore veneziano*.

il n'a pas grand mérite à cela, non plus qu'à faire apprendre à sa maîtresse le métier de danseuse et à entretenir les vices de Truffaldin, qui veut faire le *Monsieur* (Monsù), porter la perruque poudrée, avoir des dentelles et une épée.

C'est sans doute parce qu'il sentait la faiblesse de son premier croquis que Goldoni a repris le même sujet, douze ans plus tard, dans son *Cavalier de bon goût*. Quand il écrivait ses *Mémoires* en France, à la fin de sa vie, il comprenait si bien la différence de sens que l'on attachait à cette expression des deux côtés des Alpes, qu'il jugea nécessaire de s'en expliquer.

Ce titre, dit-il, annoncerait en France un homme instruit dans les sciences et les beaux-arts, et l'Italien de bon goût que je peins dans ma pièce est un homme qui, avec une fortune modeste, sait trouver le moyen d'avoir une maison charmante, des domestiques choisis, un cuisinier excellent et brille dans les sociétés comme un homme très riche, sans faire tort à personne et sans déranger ses affaires.

Il y a au moins progrès sur ce dernier point. Mais on avouera que l'idéal de Goldoni est encore singulièrement prosaïque. Son héros n'excelle, à vrai dire, que dans l'art de bien tenir sa maison, d'avoir table ouverte, de recevoir beaucoup de monde, sans exclure même les parasites et les chevaliers d'industrie. Pour ménager son capital, il s'est associé avec le marchand Pantalon, chargé des opérations de la raison sociale, dans laquelle Ottavio n'entre qu'en qualité de commanditaire. C'est une ressource à laquelle les seigneurs français commençaient à faire appel depuis le système de Law, qui avait redoré bien des blasons, s'il avait écorné bien des patrimoines. Mais cela ne suffit pas à justifier l'admiration de Goldoni. Le comte Ottavio a, il est vrai, des connaissances littéraires et donne des conseils judicieux à son

secrétaire qui, dans ses moments perdus, s'amuse à compiler un recueil de pensées empruntées à divers auteurs. Ce n'est là toutefois qu'un épisode; le poète entend surtout nous présenter son héros à son avantage dans ses rapports avec les femmes.

Le comte a dépassé la quarantaine, mais il est élégant, plein d'esprit et d'usage du monde; il sait parler au sexe un langage qui le charme. Il n'a qu'à s'expliquer clairement et il peut faire un choix entre deux veuves d'un âge approprié au sien et une jeune fille destinée à son neveu, mais qui ne cache pas sa préférence pour l'oncle. Pantalon exhorte celui-ci au mariage; mais, comme Momolo le *Cortesan,* Ottavio tient avant tout à sa liberté. Il se contente de plaire sans vouloir épouser. Il préfère donner à son neveu les conseils de son expérience et, au besoin, voyant le jeune homme gauche et timide, il prend la parole à sa place et se fait écouter en laissant au *contino* le profit de son intervention.

Il y avait peut-être là le thème d'une comédie piquante: opposer le brillant, l'acquis, l'autorité de la situation que peut posséder un homme dans la maturité de l'âge, à la grâce un peu sotte d'un tout jeune homme. C'est cette même idée qui a changé la poétique moderne, en ce qui concerne l'âge des héroïnes de roman, et qui a fait préférer la femme de trente ans à la pensionnaire naïve. Goldoni parait avoir pressenti le parti qu'on pouvait tirer de ce point de vue [1], lorsqu'il montre la séduction qu'exerce Ottavio sur la jeune Rosaura. Mais il ne s'y arrête pas et, conformément à l'usage de son temps, il unit les deux enfants l'un à l'autre. Au reste, il lui paraissait indispensable au caractère de son héros de le préserver des pièges de l'amour et

1. Voir la *Pupille,* de Fagan et l'*Homme de quarante ans,* de Kotzebue. Cf. la comédie toute récente de *Margot,* au Théâtre français

de le mettre au-dessus de cette faiblesse. Le sujet que j'indique a, d'ailleurs, un écueil. L'homme, encore aimable et qui se sent sur son déclin, doit hésiter, s'il est raisonnable, à lier son sort à celui d'une jeune fille. Dans dix ans il aura dépassé les années de la maturité; son union disproportionnée lui paraîtra alors une faute dont il se repentira, comme Georges Dandin, mais trop tard.

Ne nous arrêtons pas au titre des *Femmes dédaigneuses*[1], qui donne cette fois plus qu'il ne promet et offre un véritable tableau de mœurs, comparable, toutes proportions gardées, au *Bourgeois gentilhomme*. Molière, il est vrai, raille, avec une bien autre envergure les travers de la bourgeoisie qui veut fréquenter la noblesse; Dorante et Dorimène ne paraissent qu'à titre épisodique, tandis que Goldoni insiste surtout sur la déchéance des nobles ruinés qui exploitent la vanité bourgeoise. Mais les traits de mœurs abondent.

La comtesse Béatrice, conseillée par son cavalier servant, le comte Lelio, consent à introduire chez ses nobles amies un jeune marchand sicilien, Florindo et sa femme Rosaura, qui aspirent à fréquenter le beau monde. C'est un marché tout net, mais conclu avec des formes. Ainsi le prix en est déguisé sous un pari de cent doublons d'Espagne, que Rosaura perd avec intention. Pour son courtage, le comte Lelio reçoit une montre d'Angleterre.

Les amies de Béatrice, qui ne demandent pas mieux chacune que de voir en secret l'opulente roturière pour en tirer pied ou aile, font les renchéries quand il s'agit de la recevoir en public. Elles lui infligent l'affront de la laisser isolée. En vain la comtesse, son introductrice, pour raccommoder les choses, donne

1. *Le femmine puntigliose.*

chez elle un bal dont ses protégés font les frais. Les amies de Béatrice se lèvent dès que paraît la nouvelle venue: celle-ci se venge en déclarant publiquement qu'elle a payé, et fort cher, le droit d'être mieux accueillie. Un galant homme, le comte Ottavio, sauve l'honneur de son monde en rendant à Rosaura l'argent qu'elle a si inutilement dépensé.

Cette pièce nous peint, non sans vigueur, la déchéance des classes élevées de l'Italie au siècle dernier, que leur morgue ne préservait pas toujours des compromissions où les réduisait la gêne. Certains traits sont d'une crudité rare; telle est la peinture du comte Onofrio qui, profitant d'une aubaine inattendue et sans égard pour le décorum, se dédommage à la cuisine des longs jeûnes auxquels sa pauvreté le condamne, ne comprenant pas qu'on fasse tant de façons pour remplir un ventre qui crie famine.

Toutes les classes de la société passent ainsi devant nos yeux. Mais Goldoni insiste moins sur les ridicules des sphères élevées, qu'il connaît mal, que sur ceux des autres conditions de la société qui lui sont plus familières. Les prétentions des gens de théâtre et l'insolence des directeurs notamment lui fournissent une pièce entière[1] et reviennent à chaque instant dans des scènes épisodiques. L'une de ces satires les mieux venues est celle du père de la danseuse Olivetta, dans la *Fille obéissante*[2], drame sentimental avec lequel elle cadre assez mal. Mais elle a du relief et un vrai comique. Brighella a été jadis le valet de Pantalon. Il a fait fortune depuis, grâce au talent de sa fille et à la générosité des admirateurs qu'elle a su s'attirer. Il rencontre à l'hôtel-

1. *L'impresario delle Smirne.*
2. *La figlia obbediente.*

lerie un personnage bourru, le comte Ottavio, qui, bien que sur le point de se marier, témoigne un vif intérêt à la ballerine.

Brighella est discret et sait les égards qu'on doit à un grand seigneur. Il a bien soin de ne pas déranger les entretiens de sa fille et du protecteur, qui s'intéresse si fort au bel art de la danse. Il se croit suffisamment dédommagé de ses complaisances par les profits qu'il en retire. Son ancien camarade Arlequin est resté en service. Brighella lui étale, avec une joie naïve, le beau mobilier qu'il a rapporté de ses voyages, et surtout son argenterie, car Brighella n'a plus que de la vaisselle plate ; tout chez lui est en argent : assiettes, soupières, candélabres, chaufferettes et jusqu'aux meubles les plus intimes. Aussi réprime-t-il vite la familiarité de son ancien camarade, qui d'abord le tutoie bonnement. Il exige qu'on le traite d' « Excellence » ; lui-même a renoncé à son dialecte natal, le patois bergamasque, pour parler toscan, comme les gens du beau monde. Sa vanité ne s'offense pas, d'ailleurs, des rebuffades du comte ; il les reçoit avec désinvolture, comme des marques de familiarité et d'aimables plaisanteries, car elles sont bien payées.

Brighella et sa fille font songer à cette étrange famille Cardinal, si bien observée de nos jours par un moraliste, dont l'apparente indulgence cache sous son sourire une satire autrement profonde et cruelle.

III.

COMÉDIES POPULAIRES.

Mais, de toutes les comédies de Goldoni, les plus intéressantes sont celles dans lesquelles il a peint les mœurs populaires. Il les connaissait bien pour avoir vécu avec le peuple, dès sa jeunesse, à Chioggia. Il n'avait, d'autre part, ni sinécures, ni pensions, comme nos écrivains français de l'ancien régime. Il ne pouvait compter, pour subsister, que sur ses pièces, et la partie populaire de son auditoire contribuait puissamment à leur succès. La corporation des gondoliers était plus influente à Venise qu'on ne pourrait le croire.

« Quand une comédie plait aux gondoliers, dit l'un deux, dans l'*Honnête fille* [1], elle réussit. C'est nous qui faisons la fortune des comédiens. Si nous sommes satisfaits, nous répétons partout : « Oh ! quelle comédie ! quelle comédie ! la pièce exquise que « voilà ! » et, quand nous applaudissons au théâtre, tout le monde bat des mains. »

L'aristocratie restait plus calme dans ses loges, d'où les patriciens en simarres noires, à longues manches bordées d'hermine, ne se gênaient pas pour cracher sans façon sur le public [2]; mais le peuple applaudissait à tour de bras, et il faudrait ne pas avoir vu un parterre italien pour ignorer l'autorité prodigieuse qu'il exerce en matière de spectacles. Goldoni cherchait donc à se concilier sa faveur en flattant ses goûts et ses préjugés et, en même temps,

1. *La putta onorata,* acte III, scène 14.

2. Voir, à ce propos, la curieuse lettre insérée dans le n° 86 de la *Gazzetta veneta,* de Gaspard Gozzi.

à lui faire oublier l'ancienne *commedia dell' arte,* dont le populaire avait été jusque-là partisan déclaré.

Ce n'était pas cependant la première fois qu'un auteur italien abordait le drame arrangé à l'usage du peuple. Au XVIIe siècle, il s'était produit déjà une tentative en ce sens. Michel-Ange Buonarotti, le neveu du grand artiste, composa, dans des circonstances singulières, deux comédies: la *Tancia* et la *Fiera,* rangées par les historiens de la littérature italienne dans la catégorie des *commedie rusticali.* Baretti raconte que les académiciens de la Crusca, lors de la composition de leur *Dictionnaire,* se trouvèrent embarrassés pour trouver dans les livres imprimés des exemples d'une certaine classe de mots très usités, mais qu'on écrit rarement. Il s'agissait notamment des termes techniques employés dans les métiers les plus infimes. Pour obvier à cette lacune, Buonarotti écrivit une comédie, composée de cinq actions différentes en cinq actes chacune, et lui donna pour titre: *La Foire,* du lieu où se passait l'action. Ce drame fut représenté à Florence, aux frais du grand-duc, pendant cinq soirées successives, et, comme la langue dont s'était servi l'auteur était du pur toscan, les académiciens y trouvèrent une mine abondante d'exemples à citer. « C'était la première fois, dit à ce propos le Quadrio[1], que la règle précéda l'exemple. » La *Tancia* fut composée dans la même intention. Il suffit de cette indication pour montrer que ces deux *commedie rusticali* ne furent pas en réalité des pièces populaires, mais un simple passe-temps d'érudit, et qu'on ne saurait les comparer à celles de Goldoni. Celles-ci s'adressent bien à la foule. Elles sont écrites dans sa langue et pleines de traits de mœurs pris sur le vif; on y voit les passions du peuple reproduites avec toute leur énergie.

1. Livre II, p. 75.

Dans le *Feudataire*[1], un jeune noble arrive prendre possession de son fief et, plein de l'étourderie de son âge, il ne voit d'abord dans son nouveau rang que la facilité de conter fleurette, sans concurrence possible, aux femmes du pays. Mais les maris et les pères ne l'entendent pas de cette façon. Cecco, l'époux de la jolie Ghitta, a déjà dépêché quatre hommes à coups d'escopette, et s'en vante. Un cinquième ne lui ferait pas peur, et c'est en ce sens qu'il opine, dans le conciliabule tenu avec ses compères pour arrêter les entreprises galantes du jeune marquis. Nardo et Pasqualotto, plus doux, proposent seulement de mettre le feu au château ou de traiter leur seigneur comme les agneaux de leurs troupeaux dont on fait des moutons. Ces natures, de premier mouvement, sont toujours prêtes à jouer du couteau et à « faire du sang », même les femmes[2]. La vendetta et la composition avec les parents du mort sont restées en usage dans le bas peuple italien comme dans les mœurs actuelles de la Corse. C'est le plus proche parent, le père lui-même de la victime qui, dans la *Bonne femme*[3], se déclare prêt à donner la paix[4]. La réconciliation se fait avec solennité, en présence de témoins, et a la validité d'un traité diplomatique.

Je ne parle pas des injures qu'on se prodigue de part et d'autre avec l'abondance et la fécondité d'imagination des héros d'Homère[5].

1. *Il feudatario.*

2. Lucrezia dans les *Donne gelose,* acte II, scène 21. « Stè in drio, *che fazzo sangue!* » Voir aussi *Le baruffe chiozzote,* acte Ier, scène 3.

3. *La buona moglie,* acte III, scène 14.

4. « Mi, che so pare del morto, ghe darò la pase. Quei de l'ostaria i sarà testimonj, che lu xè sta el primo a dar. »

5. « Ah! sporche, frascone, pettegole quante che sè! — Matte, zelose, inspiritae, brutte. — Oh! siestu maladetta! — Aveu sentio co sboccaizza? etc. » (Ce sont des femmes qui parlent.) Pour se faire une idée de l'ingéniosité de l'imagination italienne à forger des invectives, il faut lire les *Baruffe chiozzote* et certaines scènes de la *Putta onorata* et de la *Buona moglie.*

Du reste, nulle rancune, le premier moment passé. Voilà des gondoliers qui viennent de s'invectiver en se disputant un client[1]; quelques instants après, ils sont assis tranquillement à l'hôtellerie et boivent du vin doux. Le voyageur parti, ils daubent sur son compte : « Ces étrangers ne savent pas parler le vénitien; ce sont des perroquets. Mais, nous autres, nous sommes tous amis. On crie bien, à l'occasion, pour se faire honneur devant les patrons[2], mais à terre on est uni comme de vrais frères (*fradei carnali*). Les loups ne se mangent pas entre eux. » Et l'on se raconte les petits incidents du métier : le jeune commis de la Merceria qui vient, en cachette du patron, faire une partie fine au Jardin public avec sa conquête; l'arrivée subite du maître, la fuite du jeune homme et la malheureuse restée en gage pour le paiement du souper; l'avarice des clients « qui prennent la route des chiens », c'est-à-dire vont à pied, au lieu de se promener en gondole sur les canaux; les femmes qui laissent de cuisants souvenirs à leurs amants de passage[3], etc.

Et puis, entremêlé à ces conversations, l'éloge de la profession exercée de père en fils depuis des siècles[4] :

Nous autres, serviteurs de la barque, nous formons une corporation qui n'a pas sa pareille au monde. Nous sommes à la disposition du public, il est vrai, mais notre métier est noble et ne salit pas les mains. Nous nous trouvons initiés aux secrets les plus intimes des familles et il n'y a pas de danger que nous les trahissions jamais. Nous gagnons largement notre vie ; nous entretenons proprement notre ménage ; nous avons du crédit chez les boutiquiers. On cite notre

1. *La putta onorata*, acte II, scène 21.

2. « Bisogna dele volte criar per reputazion, siben che no se ghe n'ha voggia. » (*La putta onorata*, acte III, scène 12.)

3. Littéralement : « qui délivrent des passeports pour la France », c'est-à-dire communiquent le mal dit « français ».

4. *La putta onorata*, acte I[er], scène 18.

fidélité en exemple. Nous sommes réputés pour nos bons mots et pour la promptitude de nos reparties. Surtout nous sommes aveuglément dévoués à notre patrie. Nous répandrions notre sang pour elle et nous ne craindrions pas le monde entier, si nous entendions dire du mal de notre chère Venise, qui est la reine de la mer.

Ce couplet touche au lyrisme, sans qu'il faille trop s'en étonner, car les gondoliers étaient parfois, non seulement d'habiles déclamateurs, mais encore des poètes originaux [1]. D'ailleurs, la vérité de ces peintures est encore frappante aujourd'hui. Le gondolier vénitien n'a plus la livrée qui le distinguait encore au siècle dernier: la veste courte en soie, la culotte arrêtée au genou, l'écharpe rouge à la ceinture, les souliers blancs, le béret rouge. Mais, sous son costume moderne, il est resté un être à part, aussi différent du vulgaire cocher de fiacre que ce mode de locomotion est lui-même inférieur en poésie à la gondole effleurant légèrement les eaux pâles de la verte Adriatique.

Le 10 octobre 1786, Gœthe écrivait dans son journal, après avoir assisté à la représentation des *Disputes de Chioggia* [2] au théâtre de Saint-Luc : « Je puis dire enfin que j'ai vu une comédie italienne », et il donne de la pièce une analyse d'ailleurs assez peu exacte [3], en vantant la fidélité avec laquelle sont reproduites les mœurs de la population de Chioggia, toute composée de marins ou de filles, de femmes et de sœurs de bateliers.

En se voyant, ajoute-t-il, si bien représenté avec ce qu'il a de bien

1. Antonio Bianchi, célèbre gondolier du XVIIIe siècle, a composé des poèmes héroïques et comiques qui ne sont point sans valeur, et son collègue Giovanni Sibillato était un improvisateur renommé.

2. *Le baruffe chiozzote* de Goldoni.

3. Mémoires de Gœthe, *Voyage en Italie*, traduction de la baronne A. de Carlowitz. Paris, Charpentier, p. 52. Consulter à ce sujet : *Bricciche goldoniane* (*Le baruffe chiozzote*), par E. Maddalena. Alexandrie, 1894.

et de mal, c'est-à-dire avec ses querelles et sa vivacité, sa bonhomie et ses platitudes, ses traits d'esprit et son bon naturel, le peuple a manifesté une joie impossible à décrire. C'étaient des éclats de rire et des trépignements depuis le commencement jusqu'à la fin.

Voilà un témoignage non équivoque du succès qu'obtenaient les pièces populaires de Goldoni. Il ne faut pas le perdre de vue quand on porte un jugement critique sur cet auteur; si on lui demande une comédie régulière à la française, on éprouve toujours du désappointement. Mais lorsqu'on considère en lui le poète national de Venise; quand on s'est familiarisé avec cette langue charmante qu'il parle avec tant de naturel et qui, de tous les dialectes italiens, se rapproche le plus, après le toscan, du langage commun ; quand on a vu de ses propres yeux les mœurs qu'il retrace, à peine altérées par le temps, on doit avouer qu'il est impossible de montrer plus de vérité. Goldoni n'est pas, à vrai dire, un poète italien; il est toujours humain ou vénitien. Ou bien, comme la plupart des écrivains de son temps, il prête une couleur uniforme à toutes ses œuvres sans distinguer ni les époques, ni les lieux; ou bien, il leur donne une vie intense, mais toute locale. Il est impossible de le juger avec équité sans connaître et sans goûter ses comédies purement vénitiennes et dont il qualifie lui-même quelques-unes de *venezianissime* [1].

Ces pièces sont nombreuses dans son œuvre [2]. Je ne parlerai avec quelque détail que de l'*Honnête fille* et de la *Bonne femme,* qui sont les deux premières en date.

1. Préface des *Donne gelose.*

2. *La putta onorata* et *La buona moglie* (1748); *I pettegolezzi delle donne* (1751); *Le donne gelose* (1752); *Le donne di casa soa* (1755); *Le massere* (1755); *Il campiello* (1756); *I morbinosi* (1759); *Le baruffe chiozzote* (1760); *La casa nuova* (1761); *Sior Todero Brontolon* (1761); *I rusteghi* (1761); *Una delle ultime sere di Carnevale* (1762).



J'avais vu, au théâtre Saint-Luc, dit l'auteur dans ses *Mémoires*, une pièce intitulée : *Le putte di Castello* (les jeunes filles du quartier du Château). C'était une comédie populaire, dont le sujet principal était une Vénitienne sans esprit, sans mœurs et sans conduite. Cet ouvrage avait paru avant l'ordonnance de la censure des spectacles. Tout en était mauvais : caractère, intrigue, dialogue ; tout en était dangereux. Cependant c'était une comédie nationale. Elle amusait le public ; elle attirait du monde et on riait aux mauvaises plaisanteries.

J'étais si content de ce public, qui commençait à préférer la comédie à la farce et la décence à la scurrilité, que, pour empêcher le mal que cette pièce aurait pu faire dans les esprits encore chancelants, j'en donnai une dans le même genre, mais honnête et instructive, intitulée : *La putta onorata* (l'Honnête fille), qui était le contrepoison des *Filles du quartier du Château* [1].

Les personnages sont presque tous des gens du peuple. D'abord l'héroïne, simple couturière, qui travaille sur son balcon, sans jamais sortir par prudence, connaissant trop les périls auxquels est exposée l'innocence d'une fille mal gardée par sa famille. Le type de Bettina n'est pas perdu. On rencontre encore ses pareilles à Venise, dans les étroites *calli*, avec leur démarche harmonieuse et balancée, leurs sandales où le pied joue librement, la jambe moulée dans le bas blanc, le petit châle tantôt glissant sur les épaules, tantôt relevé sur la tête et remplaçant l'ancien *zendale*, aujourd'hui passé de mode. Bettina demeure avec sa sœur, la siora Cate, mariée à Arlequin, peu scrupuleux sur les moyens de vivre sans rien faire, quand on a une jolie belle-sœur à la maison. La vertu de Bettina brille encore plus par le contraste avec cette sœur, qui n'est pas farouche aux amoureux. Elle compatit à la tendresse de Pasqualin et, si Bettina était trop cruelle, elle serait disposée à consoler elle-même son futur beau-

1. *Mémoires*, t. II, p. 15.

frère[1]. Elle a tout ce qu'il faut pour servir d'intermédiaire utile Elle sait inventer, pour se tirer d'embarras, des fables plausibles, avec une ingéniosité toute méridionale. Elle ne dédaigne pas les petits profits du métier et s'empresse de complaire aux amants généreux[2].

L'amoureux de Bettina, Pasqualin, est le fils d'un simple gondolier, ou, du moins, passe pour tel. Mais il a été victime d'une supposition d'enfant. Pour faire de son fils Lelio un riche bourgeois, donna Pasqua, femme du gondolier Messer Menego Cainello, l'a changé en nourrice contre Pasqualin, qui doit le jour au marchand Pantalon. Goldoni a devancé, à son insu, les théories modernes sur l'hérédité, en donnant à Lelio, malgré l'éducation qu'il a reçue, le goût du métier de ses vrais ancêtres. Il ne peut mordre au commerce, ni aux études, et ne voit rien de plus beau dans le monde que d'être gondolier, tandis que Pasqualin ne sent que de la répugnance pour la profession dans laquelle il a été élevé.

Comment la véritable naissance de Pasqualin se découvre, comment le marquis de Ripaverde échoue dans ses tentatives de séduction contre Bettina, dont la marquise elle-même protège la résistance, comment enfin les amoureux se trouvent unis à la fin et obtiennent le consentement de Pantalon à leur mariage, c'est la partie mélodramatique de l'action, assez banale, comme on voit. La réelle originalité de la pièce, c'est le caractère de Bettina. En vraie fille du peuple, elle a le verbe haut et la riposte vive. Elle aime, mais elle reste attachée obstinément à son devoir.

1. « Son proprio compassionevole de la zoventù. Se no fusse maridada, mia sorella poderave forbirse la bocca. » (Acte Ier, scène 7.)

2. « Cari sti forestieri ! I gh'a de le parole che fa innamorar. » (Acte Ier, scène 12.)

Elle n'a pas, il est vrai, cette fleur de pudeur délicate qu'on trouve seulement dans les classes élevées de la société, parce qu'elle vient de l'ignorance du danger et de l'inconscience du mal. Entourée de gens intéressés à la trahir, Bettina sait qu'elle ne peut rester vertueuse que par une garde attentive d'elle-même. Elle n'ignore pas où mène une erreur de conduite. Quand le gondolier Cainello lui reproche d'aimer son fils à son insu, elle lui répond :

Était-ce à moi à vous le dire ? Nous autres, pauvres filles, nous cherchons à nous marier honnêtement. Si un jeune homme vient nous parler et veut bien de nous pour sa femme, nous ne sommes pas tenues de lui demander auparavant s'il a obtenu l'agrément de son père. Contentez-vous, missier Menego d'avoir affaire à une fille honnête, car une autre, à ma place, vous aurait peut-être à cette heure gratifié d'un petit-fils, avant d'avoir une bru[1].

Mais Cainello n'a rien à craindre de pareil. Bettina sait éviter les occasions de chute :

Quand on s'aime, dit-elle à son fiancé, il ne faut pas rester seuls ensemble et s'exposer à la tentation. On peut, il est vrai, réparer plus tard sa faute par le mariage, on n'en est pas moins montrée au doigt : « Voilà, dit-on, celle qui s'est jadis sauvée avec un amant. »

Aussi, non seulement ne veut-elle pas recevoir le marquis de Ripaverde, ni Pantalon, qui préférerait l'avoir pour femme, plutôt que pour belle-fille; mais elle écarte Pasqualin, même après qu'il lui a passé au doigt l'anneau des fiançailles. Elle se défie de lui, et surtout d'elle-même.

Si la réforme morale de Goldoni est parfois exagérée et touche à la pruderie, il n'en est pas ainsi dans cette charmante pièce.

1. Acte II, scène 12.

Elle est honnête sans être ennuyeuse. On n'y voit nulle trace de déclamation, ni d'enflure. Tout y est simple, naturel, naïf même, et la leçon morale ne s'en dégage qu'avec plus de profit.

La *Bonne femme*[1] est la suite de l'*Honnête fille*. Le succès de cette dernière pièce engagea Goldoni à revenir sur ce sujet. Il conserva les mêmes personnages en changeant seulement les situations.

Bettina a épousé Pasqualin; mais celui-ci, entraîné par Lelio et par son beau-frère Arlequin, se dérange bientôt. Il dépense au jeu et avec des maitresses mille ducats que son père Pantalon lui a donnés pour entreprendre un commerce, pendant que Bettina, délaissée, reste seule à la maison et berce son enfant. Ici encore, Goldoni évite la banalité ordinaire à ce genre de sujets. Bettina conserve son caractère: elle est tendre, mais simple, et toujours femme du peuple. Ses querelles avec la petite servante Momola, qui est sans cesse au balcon, à regarder les passants, et qui voudrait, malgré ses quatorze ans, trouver, elle aussi, un amoureux, sont prises sur le vif. Bettina ne perd pas son temps à lui faire de la morale; elle a la parole prompte et la main leste. Peu habituée encore à être servie, elle traite cette enfant comme une sœur cadette, et s'arroge au besoin le droit de la corriger. Elle continue d'aimer son mari, malgré ses torts; elle n'hésite pas à engager ses bracelets d'or, auxquels elle tient tant, pour payer des dettes de jeu, jusqu'au moment où Pasqualin, corrigé par l'exemple de Lelio, qui tombe frappé à mort dans une rixe, se repent de sa conduite et retourne chez sa femme pour vivre mieux à l'avenir.

Goldoni n'échappe pas, toutefois, à un défaut fréquent dans les

1. *La buona moglie.*

pièces populaires, celui de prendre pour repoussoir des membres de l'aristocratie, représentés ici par le marquis de Ripaverde et par sa femme. Le marquis est un de ces anciens nobles de Venise ruinés par le jeu, la prodigalité et le libertinage, mais toujours fiers, et esclaves de leurs vices. La marquise, de son côté, joue gros jeu et contribue à la ruine de la maison; c'est la pauvre Bettina qui lui offre un asile, après avoir résisté aux nouvelles instances de son volage époux, arrêté enfin pour dettes et qui a laissé la marquise sans ressources.

En donnant ainsi un rôle odieux aux personnages qui représentent l'aristocratie, Goldoni s'est conformé plutôt à la poétique spéciale des comédies populaires qu'il ne s'est montré observateur fidèle des mœurs vénitiennes. Aujourd'hui encore, quand le théâtre contemporain aborde ce genre de sujets, il manque rarement de suivre la tradition inaugurée dès la naissance même du drame populaire et qu'en Allemagne Iffland et Kotzebue ont si fidèlement gardée. Schiller lui-même, dans *Intrigue et Amour,* attribue un rôle odieux aux personnages d'un rang élevé pour mieux faire ressortir la vertu des gens du peuple ou de la classe moyenne, et Gœthe remarquait qu'à ce moment en Allemagne « les plus grands coquins du drame bourgeois étaient pour le moins des conseillers intimes, des chambellans ou des ministres ». Cela correspondait sans doute à l'état social de l'Allemagne du XVIII[e] siècle, mais il n'en était pas de même en Italie, surtout à Venise. Le lien romain du patronat et de la clientèle n'y avait jamais complètement disparu et les patriciens se montraient mieux que bienveillants envers les classes inférieures. Le parrainage, très fréquent entre patriciens et gens du peuple, créait entre le parrain et sa commère, entre la marraine et son filleul, des relations de parenté spirituelle respectée à l'égal de la parenté naturelle, et engendrait d'un côté une obligation de pro-

tection, de l'autre un devoir de déférence, nullement exclusif de la familiarité.

On retrouve, en effet, ce sentiment surtout dans les pays où les classes sont nettement tranchées et où, par suite, il n'est pas à craindre que nul manque au respect dû à la distance des rangs. La douceur des mœurs rendait cette fusion des distinctions sociales plus facile à Venise qu'ailleurs. Tandis qu'à Rome, sous le seul pontificat de Clément XIII, on avait enregistré, en onze ans, douze mille homicides, dont quatre mille dans la Ville éternelle, à Venise, où les rues étaient mal éclairées, les voyageurs constatent qu'on pouvait circuler la nuit sans courir aucun risque[1]. On avait même soin d'apposter aux endroits dangereux des hommes de confiance, qui accompagnaient avec un fanal l'étranger et le citadin dans la traverse des passages obscurs.

Cette douceur de mœurs ne permettait pas non plus au peuple vénitien de tolérer les véritables combats de taureaux, délices de la chevaleresque Espagne. On entourait les cornes des animaux de tampons qui amortissaient les coups et empêchaient les blessures mortelles. Il suffisait au populaire loquace, malicieux et ami du farniente, d'humeur toujours égale et enjouée, pour se distraire, après une journée de travail, du jeu de la loterie, des processions des jours de fête ou des élections ecclésiastiques, pour lesquelles il se passionnait, abandonnant sans regret aux patriciens les élections politiques et le soin des affaires de l'État.

Le peuple était ainsi à Venise l'élément le plus sain de la population. On s'explique donc que Goldoni ait mis sa prédilection à

1. La Lande. Le président de Brosses raconte qu'on ne relevait pas à Venise plus de quatre meurtres par an. Par contre, Ballarini écrivait, à la date du 23 avril 1785, qu'il ne se passait pas de journée sans qu'on eût à déplorer un homicide. Mais Ballarini est une mauvaise langue, qui ne mérite qu'une créance très relative.

le peindre; en agissant ainsi, il a rendu service à sa patrie. Il a montré que tout n'y était pas grangrené par la mollesse, que les vieilles mœurs subsistaient encore chez une partie notable de ses concitoyens et qu'il y avait autre chose parmi ses compatriotes que des femmes légères et des sigisbées.

Une autre raison encore l'a porté à s'attacher de préférence aux mœurs populaires : la liberté dont en cette matière jouissait son pinceau de moraliste. La société aristocratique n'a pu avoir son Goldoni, parce que le gouvernement, oligarchique et soupçonneux, n'aurait pas toléré qu'on dévoilât les secrets des familles inscrites sur le livre d'or. Ces secrets faisaient partie de ceux de l'État et, quelques précautions qu'eût prises le poète comique, on n'aurait pas manqué de mettre, à tort ou à raison, des noms sur les masques des personnages, diminuant ainsi le respect dont il importait que fussent entourées les races patriciennes. On était moins sévère pour les gondoliers, aussi Goldoni a pu nous les présenter tels qu'ils étaient de son temps et qu'on les voit encore; l'anonymat, en protégeant ces figures obscures, n'a pas empêché l'observateur de nous montrer la corporation dans une peinture fidèle et qui mérite de rester.

IV.

TRAGÉDIES BOURGEOISES.

L'*Honnête fille* et la *Bonne femme,* bien qu'intitulées comédies, sont plutôt des drames, ainsi qu'on a pu en juger par l'analyse. Elles se rattachent, par le sérieux de l'action, à ce genre qui date du XVIII[e] siècle, et qu'on a appelé tour à tour : comédie sérieuse, comédie larmoyante ou tragédie bourgeoise.

Diderot est le grand théoricien de cette nouveauté, qui n'en est pas une en réalité, car on la trouve déjà dans Térence, de l'aveu même du philosophe[1] et, dès 1748, un certain Clément avait traduit en français le *Marchand de Londres* de Lillo, sous le nom de *Barnevelt.* Or, le *Fils naturel* et le *Père de famille* sont de 1757 et de 1758. Mais, quand une idée est dans l'air, elle se produit partout à la fois, avec des différences cependant, qui tiennent au goût des nations et des auteurs.

On ne saurait imaginer deux natures plus dissemblables que celles de Diderot et de Goldoni. Le premier est avant tout un spéculateur, puissant logicien dans la théorie, inférieur dans l'application. Goldoni, au contraire, est un praticien ; c'est l'homme de la nature, bien que d'une nature molle et de faible relief, mais c'est uniquement dans la vie réelle qu'il puise ses inspirations. Diderot part d'une vue générale : le mélange des genres et la substitution des conditions aux caractères ; c'est essentiellement un critique. Goldoni, comme M. Jourdain, fait de la tragédie bourgeoise sans le savoir. Il voit autour de lui, dit-il, « des mères complaisantes, des marâtres injustes, des enfants gâtés et des pré-

1. *Réflexions sur Térence.*

cepteurs dangereux. Il rassemble ces différents objets en un seul tableau[1] » et il écrit son *Père de famille*, qui est de 1750, c'est-à-dire de huit ans antérieur à la pièce de Diderot.

Il n'y a cependant aucun rapprochement à établir entre les deux œuvres, sinon la tendance commune à traiter avec sérieux les incidents de la vie domestique et à faire sortir l'émotion du choc des passions qui s'y heurtent. L'œuvre de Goldoni n'est intéressante d'ailleurs que par son titre et par son objet, qui était de donner la préférence à l'éducation domestique sur l'éducation monacale. La pièce est d'une insigne faiblesse et l'on ne peut qu'approuver la modestie de l'auteur qui, ayant d'abord eu l'idée de l'intituler : *l'École des pères,* y renonça ensuite, car « il n'appartient qu'aux grands maîtres, dit-il dans ses *Mémoires,* de donner des « Écoles ».

Ce qui dut surtout porter Goldoni à accueillir avec faveur les théories nouvelles sur le drame bourgeois, c'était le but moralisateur que se proposaient les auteurs de la réforme, but qui s'accordait à merveille avec les intentions du poète italien, préoccupé avant tout de corriger au point de vue moral le théâtre de sa patrie. Le *Tuteur* et la préface qui l'accompagne ne laissent aucun doute à cet égard.

« Chacun s'attendait, dit Goldoni, à voir un tuteur infidèle, dilapidant les biens de ses pupilles, et châtié à la fin. » Telle n'était pas, tant s'en faut, l'intention de l'auteur. Il avait pour doctrine qu'il faut éviter de présenter au spectateur de mauvais exemples, quelle que soit la sanction finale. « Avant de voir le châtiment d'un voleur, on est témoin de ses fourberies, on voit avec quel art il les commet et sait dissimuler ses rapines. Si l'on

1. *Mémoires*, t. II, p. 101.

quitte le théâtre avant la fin de la représentation, on aura appris à être fripon sans assister au châtiment du coupable. »

Composé dans cet esprit, le *Tuteur* témoigne d'une rare défiance de l'auteur au sujet de l'attrait que ses pièces pouvaient exercer sur le public. Le personnage principal est un tuteur, actif, scrupuleux, désintéressé, opposé à une mère coquette et indifférente, à un oncle indolent et paresseux jusqu'à la caricature. Le bon Pantalon pousse si loin la conscience de ses devoirs qu'il refuse de donner la main de sa pupille à son propre fils, bien qu'elle soit riche et que lui-même n'ait pas de fortune, tant il craint d'être accusé d'indélicatesse.

Goldoni a encore devancé Diderot en portant à la scène l'étude des conditions. Mais, en homme de théâtre, il se montre plus avisé que le philosophe français. Les personnages de Goldoni, tout en représentant des conditions, ont en même temps un caractère. Si ce sont des marchands, ils sont probes ou indélicats; avocats, ils seront scrupuleux ou intéressés; médecins, instruits ou ignorants. On ne peut imaginer, en effet, un homme représentant une condition d'une manière abstraite et que rien ne distinguerait des autres membres de sa corporation. Les différences individuelles dans les conditions sont une nécessité de la nature et du théâtre, qui doit en être l'image animée.

Parmi les conditions bourgeoises, celle que les réformateurs choisirent de préférence au XVIIIe siècle, avant l'ingénieur de nos jours, était celle du commerçant. Ici encore, Goldoni se rencontre avec Diderot et avec Sedaine. L'éloge du commerce était d'ailleurs tout naturel en Italie; cette profession avait porté les Médicis au pouvoir souverain; elle avait fait la fortune des Lombards, rivaux des juifs au moyen âge, et la grandeur des républiques de Gênes et de Venise, devenues conquérantes pour s'ouvrir de

nouveaux débouchés commerciaux. Déjà dans la *Banqueroute,* Goldoni avait pris pour héros principal un négociant; dans les *Marchands* [1], c'est le commerce lui-même qui forme l'unité d'intérêt [2] avec ses chances bonnes ou mauvaises et les qualités de décision et de probité qu'il exige. L'auteur avait eu simplement en vue à l'origine de mettre en scène un père et un fils joués par un seul acteur, Collalto, qui avait un talent extraordinaire pour la mimique et une mobilité prodigieuse dans l'expression du visage. La pièce était intitulée alors : *Les deux Pantalons.* Comme il était difficile de trouver partout un interprète semblable à Collalto, Goldoni se résigna plus tard à changer l'intrigue et à faire jouer le père et le fils par des acteurs différents. Il put ainsi les amener en scène simultanément. Néanmoins, même dans la pièce refaite, les deux Pantalons se rencontrent rarement et l'on sent l'ancienne économie qui subsiste sous le renouvellement de la fable.

Le héros des *Marchands* est un négociant vénitien, honnête et capable, mais qui manque de voir sombrer sa fortune, et même son honneur, par trop de complaisance pour un fils joueur, libertin, prodigue et quelque peu escroc. Le personnage épisodique d'un marchand hollandais, flegmatique et obligeant, quoique calculateur exact de sesi ntérêts, fait opposition à la figure plus en dehors et plus méridionale de Pantalon. La leçon morale, que l'auteur veut donner aux pères trop indulgents et que son héros tire lui-même à la fin de la pièce, rattache étroitement ce sujet aux théories du *Père de famille.*

L'*Avocat vénitien* [3], qui succéda à cette dernière pièce, peut

1. *I mercanti.*

2. Voir une tirade en l'honneur du commerce dans une pièce d'un genre tout différent : *Il cavaliere e la dama,* acte II, scène 2.

3. *L'avvocato veneziano.*

être regardé comme le type même de la tragédie bourgeoise fondée sur la mise en œuvre dramatique des conditions. Le héros de la pièce, avocat vénitien, a été appelé à Rovigo pour une plaidoirie et rencontre dans une société la charmante Rosaura, adversaire de son client. Il en devient éperdument amoureux, mais, pour obéir à l'honneur professionnel, il refuse d'abandonner la cause dont il est chargé et, en la gagnant, il ruine sa maîtresse. Pour réparer ce tort involontaire, il lui offre son nom et sa fortune.

Le débat est le même que celui qui s'élève entre Chimène et Rodrigue. Seulement ici, c'est Rodrigue qui poursuit Chimène, tout en l'adorant, et en se servant d'armes plus modernes. Le sujet en lui-même et surtout les tirades, quelque peu emphatiques, dans lesquelles Alberto fait l'éloge de sa profession, lorsqu'il sacrifie l'intérêt de son amour à son honneur, donnent à cette pièce une place à part parmi les œuvres où se trouve réalisée la théorie de Diderot, en y apportant toutefois les tempéraments suggérés à un homme de théâtre par l'instinct de la scène qui ne l'abandonne jamais.

L'*Honnête aventurier* [1] n'est pas l'homme d'une condition, mais de dix. Il a été successivement avocat, médecin, instituteur, chancelier criminel, secrétaire, consul, poète dramatique et, dans tous ces emplois, il s'est fait remarquer par sa probité, sinon par sa compétence. Obligé de s'expatrier, il vient à Palerme, où l'amour d'une riche veuve le console de ses anciens déboires. Mais il a engagé imprudemment sa parole d'épouser une jeune fille, qui a quitté ses parents pour le suivre. Il est prêt à faire ce que lui commande l'honneur; toutefois, en Italien pratique et ami du solide, il ne cache pas sa préférence pour le riche mariage

1. *L'avventuriere onorato.*

qu'il est sur le point de conclure, et demande à sa fiancée de le délier elle-même de son engagement. Après bien des luttes, celle-ci y consent; elle accepte la dot que lui offre la veuve, éprise de l' « honnête aventurier », et ensevelira dans un couvent ses souvenirs et ses regrets.

Goldoni avoue que bien des traits de son héros lui convenaient également. Lui aussi, il avait exercé au hasard des circonstances des professions diverses, dont quelques-unes identiques à celles de son aventurier resté honnête homme; mais là se bornait la ressemblance. Il s'était marié à son gré et n'avait pas eu à soutenir les mêmes luttes contre une amante éplorée, toujours fidèle à son infidèle ami.

Ce qui choque dans la plupart de ces pièces, c'est la sensiblerie à la mode du temps, étrange contagion qui sévit alors dans toute l'Europe, et qui, au XVIIIe siècle, envahit presque sans résistance le théâtre et le roman. La théorie était étrangère à l'Italie, mais elle s'y propagea rapidement et régna au delà des Alpes, de Métastase à Goldoni et à l'abbé Chiari: elle ne disparut qu'à l'époque révolutionnaire avec Parini et Alfieri. Jusque-là, le public italien ne se montra pas moins avide de tirades sentimentales que les Français, les Allemands ou les Anglais.

Les Vénitiens, amoureux de toutes les voluptés, goûtaient même celle de répandre des larmes sur des malheurs imaginaires: Goldoni leur en a fourni de nombreuses occasions. La tendre *Paméla*[1], l'héroïne vertueuse et persécutée de Richardson, vint aussi, à l'applaudissement général, étaler sa douleur et son amour pour son maître sur la scène du théâtre Saint-Luc. Goldoni avait pour ce sujet une véritable prédilection. Il le reprit, après l'avoir

1. *Pamela*, comédie en trois actes, en prose. 1750.

traité une première fois, dans une suite intitulée *Paméla mariée* [1], où reparaissent les mêmes personnages dans de nouvelles situations. Il en fit enfin un opéra sous le titre de : *La Bonne fille* [2], dont la musique, composée d'abord par Duni, puis refaite par Piccini, eut un éclatant succès, même en France [3].

Lorsque Voltaire eut cousu tant bien que mal à la satire de son *Écossaise* une partie mélodramatique, inspirée peût-être par le souvenir de *Roméo et Juliette,* les Vénitiens voulurent connaître la pièce, qui faisait tant de bruit à Paris. On joua simultanément sur trois théâtres de Venise une traduction littérale de l'*Écossaise,* qui tomba à plat, et une imitation de l'abbé Chiari : *La Belle étrangère*. Enfin, Goldoni donna une adaptation, qui eut un grand succès. Ce que c'est que de vivre loin des centres littéraires et privé des informations indispensables ! Le bon Vénitien ne paraît pas avoir compris grand'chose à cette satire cruelle, bâclée en quelques jours pour clouer un ennemi au pilori de l'opinion. Il n'y vit qu'un drame larmoyant à la façon de La Chaussée ou de Diderot et s'empressa de l'imiter, en supprimant d'ailleurs le personnage de Frélon, qui, « s'il pouvait faire quelque sensation à Londres ou à Paris, n'en aurait produit aucune en Italie, où les journalistes étaient alors fort rares et où la police les empêchait d'être méchants ». Il remplaça ce caractère inconnu de ses compatriotes par « un de ces hommes qui n'ont rien à faire, qui fréquentent les cafés pour apprendre les nouvelles du jour, qui les débitent à tort et à travers et, ne pouvant satisfaire leur curiosité, ni celle des autres, se vengent par des mensonges [4] ».

1. *Pamela maritata,* jouée à Rome en 1759.

2. *La buona figliuola* (1756), dramma giocoso per musica.

3. Bachaumont, *Mémoires secrets,* 18 juin 1771. — Grimm, *Correspondance,* édit. Tourneux, t. IX, p. 343.

4. *Mémoires,* t. II, p. 351.

L'*Écossaise* de Voltaire était essentiellement ce qu'on appelle aujourd'hui, dans la langue des journaux, « un événement parisien » ; l'œuvre de Goldoni devint aussi par son succès un « événement vénitien ». Le public dut reconnaître avec plaisir, dans le personnage du négociant Freeport, un type que Goldoni avait mis plusieurs fois à la scène et qu'on rencontre notamment dans les *Rustres* et dans la *Maison neuve*. Il devait plus tard amplifier ces ébauches et les fondre en un type plus général, celui du *Bourru bienfaisant*.

Les autres pièces de Goldoni qu'on peut rattacher au genre de la tragédie bourgeoise : la *Femme sage*, la *Fille obéissante*, la *Femme capricieuse*, la *Femme forte*, l'*Heureuse héritière*, la *Tendre mère*, etc., ne méritent que le silence. C'est le traitement le plus favorable qu'on puisse espérer de la critique. Elle serait forcée sans cela d'y relever un manque comple de goût, un sentimentalisme continu et forcé, l'invraisemblance des situations, le vide des caractères, l'insignifiance presque absolue de l'observation.

V.

COMÉDIES D'INTRIGUE.

J'ai parlé précédemment[1] de deux comédies d'intrigue : *Les deux jumeaux vénitiens* et *Un seul valet pour deux maîtres,* qui sont presque des chefs-d'œuvre dans ce genre, bien qu'en général, et par réaction contre la *commedia dell' arte,* Goldoni ait sacrifié l'intrigue aux caractères. L'action chez lui est souvent languissante; on piétine sur place avec le sentiment de ne pas avancer. Il se préoccupe beaucoup, il est vrai, de ses dénouements et se flattait d'avoir sur ce point surpassé Molière, assez indifférent, comme on sait, à la manière dont se terminent ses pièces, et pour qui il ne semble pas exister de dénouement véritable au théâtre, non plus que dans la vie, où tout n'est que recommencement indéfini.

Goldoni savait néanmoins ménager une action et inventer des incidents de nature à raviver et à soutenir l'attention du spectateur. Certaines œuvres méritent à ce point de vue une mention spéciale. Telle est *Une plaisante aventure*[2], où un père fournit lui-même à l'amant de sa fille les moyens de l'enlever en croyant jouer un tour à l'un de ses amis. Il y a là une série de quiproquos habilement entretenus, notamment la scène[3] où l'amoureux est obligé, pour ne pas trahir sa maîtresse, de faire la cour à l'amie de celle-ci afin d'entretenir l'erreur du père. Il craint à chaque instant d'en dire trop ou trop peu, car il est placé, à vrai dire, entre l'enclume et le marteau. Malheureusement, Goldoni n'a

1. Voir ch. III, *La réforme littéraire.*
2. *Un curioso accidente.*
3. Acte II, scène 2.

pas su prendre parti suffisamment net. Il a voulu inspirer de la sympathie pour les amoureux, en réunissant toutes les circonstances qui peuvent les excuser. Mais par là même, il nous refroidit en retenant notre attention sur l'indélicatesse du procédé. Le repentir et le pardon final ne prouvent rien, car quelle leçon morale résulte-t-il de voir la passion récompensée lorsqu'elle est arrivée à son but par la ruse et l'indélicatesse? Il eût fallu chercher uniquement à nous amuser par le comique des situations. Alors, débarrassés de toute préoccupation morale, nous pourrions rire à notre aise.

L'*Enfant d'Arlequin perdu et retrouvé* fit la réputation de Goldoni à Paris et motiva l'engagement qui l'y fit venir d'Italie[1]. La *Veuve rusée*[2] est une amusante bluette, dans laquelle l'auteur oppose la manière d'aimer des Anglais, des Espagnols et des Français à celle des Italiens et donne naturellement l'avantage à ses compatriotes. L'*Aubergiste*[3] a pour héroïne une jeune femme qui se venge du dédain professé pour son sexe par le chevalier de Ripafratta en le rendant amoureux d'elle. Lorsque cette pièce fut jouée en France, Grimm[4] fit observer, avec son sens critique excellent, que pour rendre l'intrigue plus piquante, l'auteur aurait dû faire prendre Mirandolina à son propre piège et lui inspirer pour son ennemi repentant une passion aussi vive que celle qu'il éprouvait lui-même. La remarque est judicieuse, mais Goldoni n'avait pas la prétention de donner une étude de caractère; il lui suffisait d'amuser par le revirement qui se produit dans le cœur

1. La pièce était à canevas et eut beaucoup de succès à la ville, mais déplut à la Cour où on la donna à Fontainebleau (1761). Les comédiens y avaient intercalé des plaisanteries de leur cru, tirées du *Sganarelle* de Molière. (Voir *Mémoires*, t. III, p. 19.)

2. *La vedova scaltra.*

3. *La locandiera.*

4. Édit. Tourneux, t. VI, p. 78.

du chevalier, et il faut avouer que ce revirement est amené avec un art des gradations qui explique le succès de l'œuvre en Italie, bien que, pour des raisons inexpliquées, il n'en ait pas été de même en France, quand cette comédie y fut donnée sous le nom de *Camille l'aubergiste*.

C'est encore une surprise du cœur, rappelant les comédies de Marivaux, qui fait le sujet de l'*Hôtel de la poste*[1], petite pièce en un acte, qui a été imitée et, à mon avis, traitée d'une façon bien supérieure par Kotzebue, dans la *Maison de poste de Treuenbrietzen*[2]. Une jeune fille rencontre sans le savoir le fiancé qui lui est destiné par sa famille et qui se fait aimer incognito. L'auteur allemand a sur Goldoni l'avantage de ne pas sortir du ton de badinage qui convient à ces esquisses légères, tandis que l'Italien y mêle un sentimentalisme qui choque dans un sujet où manque la vraisemblance et dont le point de départ est difficile à admettre. Goldoni a eu toutefois le mérite d'imaginer l'imbroglio sur lequel repose cette légère intrigue, s'il n'a pas eu la main assez preste pour en tirer tous les effets qu'elle comportait.

A la comédie d'intrigue se rattache la fable du *Trompeur*[3], chevalier d'industrie qui se fait passer pour noble, dupe sous ce déguisement un vrai comte, don Eraclio, plait à sa femme et à sa fille, qui se disputent toutes deux son cœur, et n'est démasqué qu'à la fin par l'arrivée de son père, simple paysan qu'il renie. Ce fonds, quelque peu usé, est renouvelé par l'intervention de la sœur du *Trompeur*, Carlotta Nibio, qui vient le relancer au milieu de la société brillante dans laquelle il vit et que, pour éviter un

1. *L'osteria della posta.*

2. *Das Posthaus in Treuenbrietzen.* (Voir *Kotzebue*, par Ch. Rabany. Paris, 1893.)

3. *Il raggiratore.*

esclandre, son frère est contraint de présenter à ses nobles amis. Ce personnage est franchement comique et donne lieu à des scènes amusantes. Carlotta se laisse transformer en grande dame, poudrer, affubler d'un panier et d'habits à la mode et écoute docilement les leçons de son frère. Mais elle ne sait ni marcher, ni parler ; son teint hâlé transparait sous le fard ; par son ignorance du monde, ses manières, ses souvenirs rustiques qui reviennent à chaque instant dans ses conversations, elle manque constamment de se trahir. Son frère est sur les épines et l'on rit d'autant plus volontiers de ses transes qu'elles sont le premier châtiment de son imposture.

Il vaut mieux taire la *Pupille,* que Goldoni ne destinait pas à la scène et qui, si elle est imprimée dans ses œuvres, n'a jamais été jouée. C'est une tentative pour imiter la comédie érudite ; l'auteur y a employé le vers *sciolto* de l'Arioste, mais ce serait faire injure à son modèle que d'essayer un rapprochement avec les comédies si fines du poète de Ferrare. L'œuvre de Goldoni ressemble à un pensum qu'il s'est infligé volontairement ; il est au moins inutile de faire subir le même traitement au lecteur.

VI.

PIÈCES DIVERSES.

Un certain nombre de pièces de Goldoni ne se rattachent à aucun genre déterminé, ou bien ne méritent qu'une simple mention. Certaines sont des comédies romanesques, dont le sujet est en général emprunté à des œuvres françaises ou qui, s'il est imaginé par l'auteur, témoigne d'une absence fréquente de goût et de mesure; tels sont : la *Belle sauvage,* la *Belle Géorgienne,* la *Dalmate,* le *Bon et le Mauvais génie,* l'*Inconnue,* etc. Cette dernière, dont la genèse est racontée dans les *Mémoires* [1], semble par son exagération une parodie du genre romanesque. L'auteur l'entreprit à la suite d'un pari et la commença sans plan, et sans savoir où il irait lorsqu'il en écrivit les premiers mots. La vraie gageure, pourrait-on dire, est celle qu'il soutint en cette circonstance contre le bon sens et le bon goût.

Une des rares exceptions à faire, pour cette catégorie d'ouvrages, justement tombés dans l'oubli, pourrait s'appliquer à l'*Épouse persane,* trilogie [2] en vers, qui présente un certain intérêt romanesque, à défaut d'observation. L'auteur a cherché à entourer son intrigue du brillant des décors orientaux; il a fait appel à la musique, à la pompe du spectacle. Il emploie avec profusion l'éclat du style asiatique; mais il abuse des moyens de mélodrame: le poignard, les souterrains, les évasions miraculeuses, les coups de théâtre, s'efforçant de renouveler par

1. T. II, p. 84.

2. *La sposa persiana, Ircana in Julfa* et *Ircana in Ispahan.*

un appareil inusité l'attention d'un public qui commençait à se blaser [1].

Au surplus, il ne servirait à rien de prolonger cette énumération déjà longue. Les bibliographies spéciales [2] et Goldoni lui-même, à la fin de ses *Mémoires*, ont donné la nomenclature de ses œuvres. On y trouve des tragédies: *Bélisaire, Rosamonde, Renaud de Montauban,* œuvres de début et vite oubliées par leur auteur lui-même; de petites pièces de salon : l'*Homme d'esprit,* la *Femme originale,* l'*Apathique,* l'*Avare* [3]; des comédies à prétentions littéraires, peu justifiées d'ailleurs: la *Femme légère,* l'*Amour paternel;* des pièces militaires: la *Guerre,* l'*Imposteur,* l'*Amant militaire;* des pièces dites à tiroir ou à transformations, destinées surtout à faire briller leurs interprètes : la *Brave femme,* la *Femme de charge,* sans compter une centaine d'opéras sérieux ou comiques, mine féconde que les impresarî exploitaient à volonté, ne prenant souvent que le titre et le sujet et les faisant refaire par des librettistes à leur solde.

Goldoni se vante, dans ses *Mémoires* [4], d'avoir le premier introduit à Venise l'*opera buffa;* on ne saurait toutefois priser très haut ce mérite. Même dans ses opéras sérieux, il mêle l'héroïque au grotesque avec une indifférence parfois incroyable. Ainsi il

1. L'*Épouse persane* fut jouée à Paris le 25 septembre 1772. Grimm en donne le compte rendu, en vantant la pièce qu'il trouve « une des meilleures » de Goldoni, malgré le mauvais jeu des acteurs. C'est une critique bien indulgente. L'œuvre eut, d'ailleurs, peu de succès, et le public préféra la parodie, qui en fut faite sous ce titre : *L'épouse bergamasque.* (*Correspondance de Grimm,* édit. Tourneux, t. X, p. 70-71. Voir également Bachaumont, *Mémoires secrets,* 26 septembre 1772.)

2. *Bibliografia goldoniana,* par A. G. Spinelli. 1 vol., Milan, 1884.

3. Pièces en un acte, composées pour le sénateur Albergati, qui les joua lui-même à Bologne.

4. T. Ier, p. 297.

fait danser la furlane à Rosamonde, il conduit Lucrèce à Constantinople, où Tarquin, qui l'a suivie, est fait eunuque par le sultan et préposé, en cette nouvelle et surprenante qualité, à la garde du sérail. Dans sa préface à la *Lucrezia Romana in Constantinopoli,* le bon Vénitien appelle tranquillement ces étranges travestissements de simples « licences poètiques » ; on peut juger par là des libertés plus grandes encore qu'il s'accordait dans ses livrets d'*opera buffa*.

Cette fécondité prodigieuse portait en elle-même son écueil. Quand on écrit si vite, le temps manque pour se relire, et la postérité a peine à faire un choix et à relever ce qui mérite de survivre parmi tant d'œuvres oubliées. Il y a lieu toutefois de faire une exception pour une pièce d'un genre à part, que Goldoni avait écrite avec un soin spécial et dans l'intention de donner un pendant à son *Molière,* dont il sera question plus loin. Je veux parler de *Térence* [1], pièce en cinq actes et en vers, où il a essayé de faire revivre l'antiquité en mettant sur la scène son prédécesseur africain. A cette occasion, il parle encore de sa réforme, identifiant son œuvre avec celle de l'affranchi latin et décernant à celui-ci des éloges qu'il désirait se voir reporter à lui-même.

Goldoni n'était pas sans rapport avec Térence, non que son style souvent négligé eût rien de commun avec l'admirable pureté du poète romain, mais comme lui, il se joue surtout à la surface, « sans enfoncer assez avant la pointe du ridicule, ni charger la peinture des personnages vicieux, ni saisir très vivement le mauvais côté du cœur humain [2] ». Sa débonnaireté émousse les traits de la critique, et la mesure qu'il s'impose alanguit sa verve.

1. *Commedia di carattere antico romano* (1754).
2. Naudet, *Notice sur Térence* (Biographie Didot).

Par contre, il a placé Térence dans des conditions beaucoup plus favorables que celles où il se trouvait lui-même, et il semble qu'en nous montrant le sort du poète romain, il ait plutôt voulu indiquer celui qu'il rêvait pour lui-même que rappeler les données de l'histoire à ce sujet. Il n'a pas tenu compte des attaques très vives qu'eut à soutenir Térence et dont celui-ci nous fait confidence dans ses prologues. D'après la pièce de Goldoni, Térence est universellement admiré ; il n'est question que de ses triomphes. Il semble que lui aussi doive être prochainement couronné au Capitole, comme Pétrarque ou le cavalier Marin. Peuple, sénateurs, magistrats partagent à son sujet l'avis des Lélius et des Scipions.

Goldoni a suivi plus exactement l'histoire en donnant à Térence pour maître le patricien Terentius Lucanus, qui l'affranchit à la fin ; mais il exagère en attribuant cet affranchissement à l'intervention unanime du peuple et du Sénat. Au surplus, l'érudition de l'auteur est de fraîche date et ne semble pas encore bien digérée [1]. Au cinquième acte, il met en scène avec quelque pédanterie la cérémonie de la manumission. Mais, malgré sa qualité de jurisconsulte, il se trompe lorsqu'il paraît croire qu'après son affranchissement Térence pourra épouser Livie, fille adoptive du sénateur Lucanus. Les affranchis n'avaient pas le *connubium* avec les ingénues.

La pièce, malgré son prétendu « caractère antique », est surtout une comédie anecdotique. Térence est placé entre l'amour de deux femmes : Livie, Romaine altière, qui cache sa passion tant que Térence n'est pas libre et digne d'elle, et la grecque Créuse,

1. Il croit nécessaire d'expliquer des mots, comme ceux d'*histrion*, de *lustre*, de *parasite* et autres du même genre. Au troisième acte (scène 1), il a intercalé un éloge de Plaute, « pour faire connaître cet auteur, dit-il, à ceux qui ne lisent guère ».

devenue esclave dès son enfance, captive de Lucanus qui l'aime, mais regrettant sa patrie, sa langue, ses dieux et fière de son origine, quelque mépris que les Romains professassent pour la « Grèce menteuse ».

Térence est obligé de louvoyer entre elle et Livie; il ne déclare sa véritable passion qu'à la fin, quand il a recouvré sa liberté et il emploie à racheter sa compagne d'esclavage une partie de l'argent gagné par ses comédies. La pièce, assez languissante, ne s'anime un peu que par instants, notamment quand Térence fait passer Criton, le grand-père de Créuse, pour le marchand thrace qui a vendu la jeune fille à Lucanus. Il y a là un bout d'intrigue assez vive, qui rappelle les tours du *Phormion,* l'original des *Fourberies de Scapin,* tirées par Molière de l'une des rares pièces où Térence se soit montré comique.

En somme, *Térence* est une œuvre un peu molle et sans traits caractérisés, comme tout ce qu'a fait Goldoni, mais qui met l'antiquité en scène avec une exactitude suffisante. Elle nous montre des personnages épisodiques assez conformes à ce que nous savons de l'histoire : le sénateur hautain, le client obséquieux, qui vient quêter la sportule, l'eunuque ignorant et jaloux, le parasite glouton, le patricien protecteur des arts. L'auteur a fait un effort visible pour châtier sa langue et la rendre digne du héros de sa pièce. Si César a pu justement qualifier Térence de demi-Ménandre, Goldoni, malgré tout, serait encore apprécié au-dessus de sa valeur si on l'appelait un demi-Térence.

CHAPITRE VI.

LES PERSONNAGES DE GOLDONI.

I. Les hommes. — § 1er. Les gens de loi. — Le docteur Buonatesta dans le *Cavalier et la dame*. — Le docteur Malanzana du *Trompeur*. — Le docteur Balanzoni des *Tracasseries domestiques*. — L'*Avocat vénitien*. — Le barreau à Venise. — Le procès de l'*Homme prudent*. — La *Brave femme*. — § 2. Les médecins. — Rancune de Molière contre les médecins. — Dispositions plus favorables de Goldoni. — La *Feinte malade*. — § 3. Les amoureux. — Insignifiance des amoureux de Goldoni. — Les Florindos, les Flaminios et les Lélios. — État moral de l'Italie au XVIIIe siècle. — § 4. Les parasites. — § 5. Les escrocs. — Scène de la *Banqueroute*. — § 6. Les étrangers. — Le Hollandais. — L'Anglais. — L'Espagnol. — Le Français. — Changement d'opinion de Goldoni sur les Français.

II. Les femmes. — Rareté des rôles comiques féminins. — Agnès et Arnolphe. — Les *Précieuses*. — Les *Femmes savantes*. — Célimène. — Insignifiance des rôles de femmes dans la comédie *dell' arte*. — Les Béatrices et les Rosauras du théâtre de Goldoni. — § 1er. Les ingénues. — Scène de la *Manie de la campagne*. — § 2. Les coquettes. — Gandolfa du *Joueur*. — Les Vénitiennes. — § 3. Les femmes de théâtre. — Les cantatrices. — L'*Impresario de Smyrne*. — La *Banqueroute*. — § 4. Les soubrettes.

III. Les valets. — Origines du personnage. — Modifications apportées à l'ancienne tradition. — Deux types principaux : Arlequin et Brighella. — Truffaldin dans la *Banqueroute*. — Arlequin plus fidèle à la comédie *dell' arte*. — Brighella intendant dans le drame bourgeois. — Traces de l'ancienne friponnerie.

I.

LES HOMMES.

Nous connaissons déjà la plupart des personnages de Goldoni. Ce sont ceux de la *commedia dell' arte*, auxquels il donne, en conservant les noms traditionnels, des caractères nouveaux. Ainsi, Pantalon, le négociant de Venise, dont la comédie improvisée faisait d'ordinaire un père ridicule, devient, dans plusieurs pièces, sympathique et presque digne d'admiration. C'est le Chrémès

de la comédie grecque, que l'indignation transporte et qui élève à l'occasion la voix pour parler avec éloquence.

Dans la *Bonne femme,* il a appris les désordres de son fils et vient le relancer au milieu de ses amis en pleine partie de débauche. Il l'arrête au moment où il va fuir et l'interpelle ainsi [1] :

Je ne suis pas venu ici pour crier, ni menacer, moins encore pour vous punir, car enfin je suis père et, quoi que vous m'ayez fait, je vous aime encore. Je ne le vois que trop : entraîné par les mauvaises compagnies qui vous ont perdu, vous vous êtes soustrait à mon autorité. Je vous prie donc, je vous supplie, par charité, de m'écouter. Je ne réclame de vous que quelques moments d'attention ; faites-moi la grâce de me les accorder. Puis-je vous demander moins après tout ce que vous me devez ?

Et il lui fait honte de sa conduite, de l'abandon dans lequel il laisse sa femme et son enfant, au mépris de son propre honneur, de celui de sa maison et de son pauvre père.

Ah ! Pasqualin, ah ! mon fils ! si tu n'as pas d'égard pour moi, si ta femme ne te tient pas au cœur, prends au moins pitié de ton enfant. Pense aussi à toi-même. Vois dans quel état tu te trouves ; songe à ce que tu peux devenir. O mon cher fils, tant que tu as été bon, le ciel t'a protégé ; tant que tu es resté fidèle aux bonnes mœurs, il a eu pitié de toi ; il t'a fait découvrir ton père, il a changé ta condition. Est-ce donc là ta reconnaissance ? Est-ce ainsi que tu te sers de la fortune que le ciel t'a donnée ? Prends-y garde, Pasqualin, l'ingratitude est le vice le plus détestable. Corrige-toi, tandis qu'il en est temps encore ; renonce aux mauvaises fréquentations, à tes désordres. Reviens avec moi, sois de nouveau tel que tu étais et tu me retrouveras le même. Promets-moi de changer de conduite, de retourner au bien, d'aimer ta chère femme, et moi, je t'ouvre ma maison ; prends mon argent, prends mon cœur, mon sang ; tout cela est à toi, si tu le veux !

1. Acte II, scène 5. Goldoni, dans ses *Mémoires,* donne lui-même la traduction française de ce passage. J'ai préféré suivre le texte italien.

Voilà des accents qui ont fait justement appeler par Voltaire, Goldoni, *l'enfant de la nature*. Quel que soit le pathétique de la situation, Pantalon ne déclame pas comme le « père de famille » de Diderot; nulle sensiblerie, mais une éloquence qui part du cœur et qui sait, chez les autres, en trouver le chemin.

Ces exemples ne sont pas rares. Quand Pantalon ne joue pas, comme ici, le rôle principal, on le trouve, à maintes reprises, étroitement mêlé à l'action, honnête homme, plein de bonhomie, négociant probe et habile, père tendre, quoique parfois trop faible, tuteur modèle, voisin secourable, accommodant les différends, comme dans la *Famille de l'antiquaire* et les *Tracasseries domestiques*[1], où il s'épuise à tout arranger sans y réussir, car, à chaque instant, Brighella et Corallina défont ce qu'il a édifié. C'est par exception que, dans la *Banqueroute*, il est dépeint comme un vieillard débauché, jouet méprisé, mais utile, d'aventurières sans scrupule.

§ 1er.

Les gens de loi.

Le docteur, au contraire, est plus fidèle en général à la tradition. C'est un procureur rapace, qui aime à pêcher en eau trouble et pour qui les procès sont, comme les malades pour les médecins de Molière, une vraie vache à lait, « un meuble qui lui appartient et qu'il compte entre ses effets[2] ». Tel le docteur Buonatesta dans le *Cavalier et la dame*, où, conseiller d'une pauvre femme ruinée et bannie, il lui prend sou à sou les secours modiques qu'elle tire de la pitié de ses amis. Au dénouement, il est vrai, ce rapace

1. *La famiglia dell' antiquario, I puntigli domestici.*

2. *Monsieur de Pourceaugnac,* acte II, scène 2.

personnage est banni du royaume, par ordre de l'autorité, « pour avoir laissé mettre en suspicion la justice des ministres ». Quelle que fût la douceur des gouvernements du temps, ils ne se privaient pas de recourir à l'arbitraire et on les en applaudissait, lorsque ce despotisme paternel était mis au service de l'honnêteté publique[1].

Dans le *Trompeur,* un maître fripon, le docteur Malanzana, indique au comte Eraclio le moyen de sauver sa fortune en fabriquant au nom de sa fille un contrat de mariage antidaté, lui attribuant en dot un palais que les créanciers vont saisir et qui est le dernier débris de la fortune de son client.

Le docteur Balanzoni, des *Tracasseries domestiques,* sert de repoussoir à l'officieux Pantalon. Autant celui-ci s'applique à arranger les choses, autant le docteur est heureux de les envenimer. Craignant même de ne pas suffire seul à la besogne, il propose de se faire aider par un sien neveu, « homme de doctrine et de conscience ». Ils auront du malheur si, à eux deux, ils ne réussissent pas à enlever le morceau.

Dans l'*Heureuse héritière,* le fond même de la pièce est un procès résultant d'un testament bizarre fait en faveur de l'héroïne. Le docteur est la principale partie intéressée et il serait étonnant qu'il ne mît pas toute son habileté à tromper son adversaire. Mais

1. On ne protestait même pas lorsqu'il s'agissait d'un intérêt purement privé et personnel. Ainsi le célèbre ministre Tanucci se fâcha contre Baretti, qui avait tourné en ridicule un érudit napolitain, en disant que c'était perdre son temps que d'écrire de longues dissertations « sur des trépieds, des lanternes et des clous trouvés dans les antiques cités d'Industria et d'Herculanum ». Le ministre, qui était président d'une académie d'antiquaires, demanda au gouvernement vénitien d'interdire le livre de Baretti et de punir son auteur. On eut grand'peine à l'apaiser.

Il ne faut pas perdre de vue ces conditions peu favorables à la liberté de penser, lorsqu'on juge Goldoni, qui eut soin pendant toute sa carrière d'éviter de pareilles difficultés.

il est perdu par cette habileté même et, ne pouvant croire au désintéressement d'autrui, il consent à une transaction qui lui fait perdre une partie de l'héritage sur lequel il comptait.

Les hommes de loi italiens auraient tort cependant de se plaindre de Goldoni. Il a fait de leur profession un véritable panégyrique dans l'*Avocat vénitien,* dont j'ai déjà parlé. Le héros n'est pas avocat, comme il pourrait être militaire ou ingénieur. L'action roule entièrement sur l'opposition de ses intérêts d'amour et des devoirs de son état. La caractéristique est même poussée plus loin. Ce n'est pas un avocat quelconque, mais un avocat de Venise, appelé dans la Polésine, pour plaider une cause considérable, et l'auteur a soin de lui opposer pour adversaire un avocat de Bologne, qui représente l'école juridique de cette ville. Le Bolonais Balanzoni, avec l'esprit solide, mais un peu lourd de la Romagne, lit simplement ses conclusions ; l'avocat vénitien, au contraire, improvise dans son dialecte, avec cette élégance et cette facilité de parole qui distinguent ses compatriotes. Le point de droit en question[1] est débattu avec détail, au point de rendre la discussion quelque peu fastidieuse, et même inintelligible à ceux qui ne sont pas familiarisés avec la science des Barthole et des Cujas.

Ces réserves faites, il faut reconnaître que Goldoni avait été singulièrement heureux en faisant d'un avocat le héros d'une comédie reposant sur la distinction des conditions, ainsi que Diderot allait bientôt le proposer en France. Les avocats occupaient un rang distingué à Venise ; il n'y avait pas dans cette ville, dit l'auteur lui-même dans ses *Mémoires,* de profession plus

1. A savoir si la donation, même faite *mortis causâ,* ne devient point caduque par la survenance d'enfants.

lucrative et jouissant de plus d'estime. « Un noble vénitien, un patricien de la République, qui aurait dédaigné d'être négociant, banquier, notaire, médecin ou professeur d'université, embrassait sans difficulté la profession d'avocat et donnait le nom de confrère à ceux qui étaient inscrits comme lui au barreau. » La langue des débats judiciaires était le dialecte vénitien, qui servait aussi à la discussion des plus graves intérêts de l'État, et Gœthe, dans son *Voyage en Italie,* raconte qu'il fut charmé de l'éloquence des avocats vénitiens, dont il fait une description dramatique et éblouissante. Le peuple lui-même prenait grand intérêt à ces harangues; à la différence des Romains, il avait pour devise non pas: du pain et les jeux du cirque, mais: *pane in piazza e giustizia in palazzo.*

Goldoni avait exercé lui-même la profession d'avocat d'abord à Venise, ensuite à Pise. Il était très versé dans les difficultés juridiques, et les introduisait même dans les pièces où l'on est le plus étonné de les rencontrer. Ainsi l'*Homme prudent* nous fait assister à un procès criminel, qui est la reproduction d'une cause célèbre plaidée en Toscane[1] au temps où Goldoni y résidait. Pantalon, que sa seconde femme et son fils ont voulu empoisonner, les défend lui-même devant le juge pour sauver l'honneur de sa maison. Il parle avec éloquence, faisant ressortir l'absence du corps du délit, le manque de preuves, la rétractation des dénonciateurs[2].

Ce n'est pas d'ailleurs la seule preuve des connaissances en droit que l'auteur prête à ses personnages. Pantalon est marchand et doit avoir des notions de cette science pour les affaires de son

1. « Je n'étais pas fâché, disent les *Mémoires* à ce propos, de faire connaître à mes compatriotes quelles avaient été mes occupations pendant cinq années d'absence. » (T. II, p. 6.)

2. Acte III, scène 19.

commerce. Ainsi, lorsqu'il fait signer à son fils un reçu de dix mille ducats, comme celui-ci objecte qu'étant fils de famille, il ne peut valablement s'obliger[1], Pantalon lui répond, avec la compétence d'un jurisconsulte de l'époque classique : « Quand un fils de famille s'engage en présence de son père, il va de soi que celui-ci consent, et l'obligation, ainsi contractée, a la même force que si le fils était émancipé. »

Dans l'*Honnête aventurier,* le héros donne au marquis d'Osimo une consultation détaillée sur un point de procédure ; dans les *Deux jumeaux vénitiens,* nous trouvons une enquête judiciaire en règle devant le bargello, pour découvrir l'auteur d'un vol. Mais l'exemple le plus curieux de ce genre d'incidents est celui qu'offre la *Brave femme*[2].

Cette pièce avait été composée pour une actrice, Mme Baccherini, sœur du célèbre Sacchi, et qui excellait dans l'emploi des soubrettes. La *Donna di garbo* est une jeune fille de Pavie, qui a connu dans cette ville un étudiant de l'Université et vient jusque dans la famille de son amant réclamer l'exécution d'une promesse de mariage. Elle séduit tout le monde en prenant chacun par son faible. Le père est avocat ; elle lui donne des conseils sur les procès dont il est chargé, et les entremêle de brocards latins[3]. Elle soutient même, pour obliger son amant à l'épouser[4], une vraie thèse scolastique, avec tout l'attirail pédantesque que les jurisconsultes du temps avaient gardé du moyen âge : *nego majorem, transeat minor, probo minorem,* etc. Cette dissertation est hérissée de sentences latines, dont quelques-unes peuvent paraître

1. Acte II, scène 14. Le droit romain formait encore le *jus commune* en Italie.

2. *La donna di garbo.*

3. Acte Ier, scène 4.

4. Acte III, scène 7.

étranges dans la bouche d'une jeune fille [1], à moins que son excuse soit de ne pas les comprendre.

Cet appareil singulier sur le théâtre semble d'autant plus déplacé que, d'après l'auteur, Rosaura était une simple blanchisseuse. Quelques services qu'elle eût pu rendre ainsi aux étudiants et même aux professeurs, il est difficile d'admettre que ces fréquentations l'eussent mise en état de disserter *ex cathedrâ* comme un docteur frais émoulu. A part même cette invraisemblance, la plupart des spectateurs ne devaient rien entendre à ces dissertations. Lorsque Molière place dans la bouche de ses personnages des tirades de ce genre, il en fait des pédants ridicules. Peu importe que la masse du public ne puisse saisir le détail de chaque plaisanterie, c'est l'ensemble qui emporte le rire, et le sentiment instinctif que ces faux savants répètent pompeusement une leçon qu'ils n'ont pas comprise. Sur ce point la différence entre Molière et Goldoni est capitale, car dans tous les exemples que je viens de citer, l'Italien est sérieux. Il veut nous faire admirer sa propre science non moins que celle de ses personnages. Les citations passaient alors pour une beauté en Italie; on n'avait point encore secoué le joug de la scolastique, ni du latin, que Molière a si fort contribué à bannir en France de la conversation des gens du monde.

§ 2.

Les médecins.

Le nom de Molière me servira de transition naturelle pour arriver aux médecins. On sait ce qu'il en pensait [2] et comment il

1. *Nuptias, non concubitus, sed consensus facit.* D. 35, 1, 15, f. Ulp.
2. Voir *Les médecins au temps de Molière,* thèse de doctorat ès lettres de M. Raynaud, agrégé à la Faculté de médecine de Paris. 1862; *Les médecins de Molière,* par le docteur Léon-Petit. Paris, 1890.

les a traités, ce qui ne l'empêcha pas d'adresser à Louis XIV un placet pour demander un canonicat en faveur du fils de son médecin Mauvilain. Molière avait une mauvaise santé et gardait rancune à la médecine de son impuissance à le guérir. Il revient avec une sorte d'acharnement sur ses ridicules[1]. Grimarest[2] prétend, il est vrai, que l'origine de toutes ces attaques vient de difficultés que Molière aurait eues avec un médecin nommé Dionis dont il était le locataire, et qui à fin de bail lui avait imposé une forte augmentation de loyer. Goldoni a adopté cette version dans la préface de sa *Feinte malade*[3], supposition bien peu vraisemblable, étant donné l'esprit généreux de Molière. S'il raillait à bon droit la médecine formaliste de son siècle, il eût sans doute mieux apprécié une science plus efficace. Il eût peut-être bien porté sur la scène, s'il eût vécu de nos jours, les travers éternels de la profession, par exemple la consultation de l'*Amour médecin*, où les consultants causent ensemble de tous les sujets, excepté de leur malade. Mais la vraie médecine n'a pas plus à se plaindre de Molière que la vraie noblesse de la peinture des marquis.

Goldoni, au contraire, n'avait qu'à se louer de cet art qui avait nourri son père; lui-même lui avait dû la guérison d'une maladie nerveuse, qu'on appelait alors des vapeurs[4]. Il fait, soit dans ses

1. Le *Médecin volant*, composé en province avant 1658; l'*Amour médecin* (1665); le *Médecin malgré lui* (1666); *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), et enfin le *Malade imaginaire*, qui est la protestation suprême et le coup de grâce.

2. *Vie de Molière*. Paris, 1705. Voir, à ce sujet, Taschereau : *Histoire de la vie et des ouvrages de Molière*, 3e édit. Paris, 1844.

3. *La finta ammalata*. Il ajoute que, « pour s'être vengé sur tous d'un seul dont il avait à se plaindre, Molière mérita qu'à sa mort aucun médecin ne voulût l'assister ».

4. *Mémoires*, t. II, p. 180.

Mémoires, soit dans ses préfaces, l'éloge des médecins qui l'ont soigné : le docteur Baronio à Venise, le docteur Matteo Foresti à Milan, le docteur Guilbert de Préval en France. Plus tard, il lit assidûment un *Traité de la vieillesse* par le docteur Robert, régent de la Faculté de Paris, composé en forme de lettres, et dont il suit scrupuleusement les conseils. Il n'a jamais eu à se plaindre que d'un seul médecin, qui avait vivement critiqué ses pièces. Mais ce fait était étranger à la profession. D'autre part, Goldoni n'est pas par nature un révolté. Il prend volontiers le monde tel qu'il est ; il respecte les puissances. Puisqu'il existe des gens patentés pour exercer l'art de guérir, ce serait, pense-t-il, faire injure à l'autorité que de leur refuser sa confiance.

Aussi, de leur côté, les médecins n'ont-ils pas à se plaindre de lui. Il prend pour héros de son *Médecin hollandais*[1] le fameux Boerhaave, à qui l'on écrivait de la Chine : *A monsieur Boerhaave en Europe,* et lui fait guérir un malade par le même procédé que celui qui l'avait lui-même débarrassé de ses vapeurs, c'est-à-dire en évitant d'y penser.

La *Feinte malade,* imitée de l'*Amour médecin,* est un panégyrique en règle de l'art de guérir. L'auteur y prend nettement parti contre Molière, à qui il reproche l'injustice de ses attaques générales contre toute la corporation. Il estime qu'il faut respecter l'art médical « par nécessité » et que, s'il existe des charlatans ou des ignorants, il se rencontre aussi des médecins dignes de toute estime.

Pour Molière au contraire, tous les médecins sont des imposteurs. M. Thomès, M. Desfonandrès, M. Macroton, M. Bahis, M. Filerin de l'*Amour médecin,* les médecins anonymes et l'apothicaire de *Monsieur de Pourceaugnac,* les deux Diafoirus du *Ma-*

---

1. *Il medico olandese.*

lade imaginaire sont des imbéciles, convaincus de l'excellence de la méthode aristotélique et qui aident Descartes à la ruiner dans les esprits. Sganarelle du *Médecin malgré lui,* imité du vieux fabliau du *Médecin de Brai*, et le *Médecin volant* sont des charlatans plus ou moins conscients. On ne trouve, à ce sujet, dans le théâtre de Molière ni réserve, ni exception. Dans les *Précieuses ridicules* l'auteur distingue avec soin les vraies des fausses précieuses; dans *Tartuffe,* la dévotion sincère de l'hypocrisie; dans les *Femmes savantes,* Clitandre, qui

Consent qu'une femme ait des clartés de tout,

exprime les idées modérées que le poète avait lui-même sur le degré d'instruction à donner au sexe. Pour les médecins seuls, point de quartier; c'est une guerre à mort. Il faut les exterminer.

Goldoni n'a point tant de fiel. Il cherche à faire une peinture plus vraie, mais par là même, moins forte et moins comique. Le docteur Anselmo degli Onesti, appelé par le père d'une jeune fille, éprise de lui secrètement et qui feint d'être malade pour le voir plus à l'aise, est un homme estimable, qui dit des choses sensées, découvre vite que sa cliente se porte à merveille et montre de la délicatesse en refusant de l'épouser, par crainte de faire dire qu'il a séduit sa malade. Cette conception ressemble à celle de l'héroïque *Avocat vénitien* et marque bien la tendance moralisatrice du théâtre de Goldoni, qui préfère nous offrir des modèles à suivre plutôt que des ridicules à éviter.

Il est vrai qu'à ce personnage sympathique sont opposés des collègues moins exemplaires. L'apothicaire Agapito, qui est sourd, ne veut pas le paraître. Il est obligé de faire élever le ton aux gens pour les entendre, puis il leur demande: « Pourquoi crier si

tort ? » Il néglige sa boutique pour la lecture des gazettes et s'occupe moins de préparer ses remèdes que du mariage de l'empereur de la Chine avec la fille du Grand-Mogol et de la jalousie du Khan des Tartares. Mais ce sont là des ridicules quelconques, étrangers à son métier.

Le comique inhérent à la profession médicale est représenté par les docteurs Buonatesta et Malfatti. Le premier est un charlatan, qui pose pour le médecin occupé et lit avec emphase à Pantalon, père de la malade, le programme de sa journée : « A seize[1] heures il doit aller chez le comte Anselme ; à seize heures et demie, chez le marquis Ruggiero ; à seize heures trois quarts, chez la comtesse Olimpia ; à dix-sept heures, chez le chevalier Robert ; à dix-sept heures un quart, chez le prince Casimir, etc. » Son temps est précieux et il le vend à Pantalon à raison d'un sequin le quart d'heure. C'est là le médecin cupide, dont on trouverait peut-être certains exemples encore de nos jours. Ceux de Molière ne sont pas étrangers à l'amour du gain[2], mais avant tout ils ont plaisir à opérer, à clystériser, à purger et à saigner. Ce ne sont pas eux qui diraient comme le Romain d'Horace : *Virtus post nummos.*

Le docteur Malfatti est un ignorant ; il n'a pas d'opinion à lui et, dans la scène de la consultation[3], il se range toujours à l'avis de celui qui vient de parler, que ce soit Buonatesta qui divague, ou le docteur degli Onesti qui raisonne avec justesse. Mais ce dernier même, qui nous est présenté comme l'idéal du médecin

1. La journée était alors en Italie divisée en vingt-quatre heures commençant à six heures du soir. Depuis peu de temps les Italiens ont repris la même division, mais la journée commence aujourd'hui à minuit.

2. Le *Médecin malgré lui,* acte III, scène 2 ; *Monsieur de Pourceaugnac,* acte II, scène 2.

3. Acte II, scène 11.

honnête et instruit, n'échappe pas, à l'insu de l'auteur, au ridicule de la scolastique, lorsqu'il emploie des citations latines aussi neuves que celle-ci : *Remota causa, removetur effectus*. Un dernier disciple d'Esculape, le chirurgien Tarquinio, appelé avec voix seulement consultative, et non délibérative, n'a qu'une opinion, c'est qu'il faut saigner, et ferme : « Vous êtes orfèvre, Monsieur Josse ! » lui aurait répondu Molière, qui se serait bien gardé d'affaiblir le ridicule de la scène par les dissertations raisonnables du docteur degli Onesti.

Goldoni n'a pas songé que l'intervention de ce personnage rend invraisemblable la sottise de ses confrères qu'il écoute tranquillement. Il faut prendre nettement parti. Présentez-nous des fantoches avérés ou des gens sérieux, mais ne mêlez pas les uns aux autres ; vous rendrez les seconds ridicules et l'on s'étonnera que l'autorité laisse les premiers opérer sur le public, munis d'un brevet officiel. Il faut les enfermer comme des déments ou comme des escrocs[1].

1. Le peu d'intérêt que présente la *Feinte malade* me dispense d'examiner, après divers critiques italiens et allemands, les origines réelles de cette pièce. On les trouve rapportées dans un opuscule de M. E. Maddalena : *La finta ammalata* (Venise 1893), tirage à part d'un article de l'*Ateneo Veneto* (nov.-déc. 1893). Aucun doute ne saurait, d'ailleurs, s'élever à cet égard, puisque Goldoni a reconnu lui-même dans sa préface que la *Feinte malade* est imitée de l'*Amour médecin*. Mais M. Maddalena relève justement l'erreur de Klein (*Geschichte des Drama's*, Leipzig, 1886), qui fait ressortir comme une preuve d'imitation les ressemblances de la pièce de Goldoni avec l'*Ammalata* de Cecchi, alors que la comédie de Cecchi est restée en manuscrit jusqu'en 1855. De son côté, Ferdinando Galanti (*Carlo Goldoni e Venezia nel secolo* XVIII) rapproche la *Feinte malade* de la *Medicina d'una ragazza ammalata*, comédie de Ferrari ; M. Maddalena est d'avis qu'il serait plus exact de comparer l'œuvre de Goldoni aux *Convulsions* d'Albergati. Ces diverses indications, intéressantes pour l'histoire détaillée de la littérature italienne, sont sans grand intérêt aux yeux des étrangers. Je m'en tiens au jugement général qui précède sur la *Feinte malade*, et, comme l'admiration d'un Français pour Molière pourrait paraître suspecte, j'ai eu la satisfaction de constater que

§ 3.

Les amoureux.

Le pivot de toute intrigue comique est le mariage, du moins dans la comédie moderne. Si l'on voulait rechercher l'origine de nos jeunes premiers, on la trouverait sans peine, non pas dans la comédie d'Aristophane, mais dans celle de Ménandre et de Philémon, autant qu'on en peut juger par les imitations latines. C'est le fils de famille, sans profession déterminée autre que le plaisir. Il a la séduction de la jeunesse ; il paraît et il est aimé, sans qu'on nous dise exactement pourquoi, sinon parce qu'il a la fraîcheur du visage, des cheveux abondants et bouclés, un vêtement à la mode et qu'il n'a pas de peine ainsi à triompher des barbons qu'on lui oppose pour rivaux.

Dans la comédie de Molière, s'il n'est pas toujours de qualité, comme Cléonte du *Bourgeois gentilhomme* qui avoue sa roture et n'en rougit pas, il vit du moins noblement. Il a pris l'air de la cour et il le porte dans les maisons bourgeoises, où il brille encore plus par le contraste. S'il est parfois étourdi, comme l'Horace de l'*École des femmes,* il est souvent raisonnable, comme Clitandre des *Femmes savantes,* honnête homme au sens du XVIIe siècle. Il a de l'étoffe ; le temps et l'expérience le formeront.

Il n'en est pas de même dans le théâtre de Goldoni. Je cherche vainement parmi ses Florindos et ses Flaminios, un seul exemple du bon sens et parfois de la raison précoce des amoureux de Molière. Ils n'ont pas non plus le brillant et les manières aimables

---

mon appréciation comparative sur Molière et Goldoni est entièrement partagée par un critique allemand, Henri Lüder (*Carlo Goldoni in seinem Verhæltniss zu Molière,* Berlin, 1883), d'après lequel la *Feinte malade* est bien loin de son modèle et lui reste toujours inférieure.

mêlées aux ridicules des marquis. Ce sont des êtres sans relief et dignes des insignifiantes Rosauras auxquelles ils sont destinés; parfois presque des enfants[1], comme le Florindo du *Père de famille,* encore sous la férule du précepteur, prêts à épouser n'importe quelle femme pour sortir de la sujétion paternelle, devenir eux-mêmes chefs de famille, toucher la dot maternelle ou partager une avance d'hoirie avec leurs frères.

Les amoureux de la comédie latine, bien que placés sous la tutelle encore plus sévère du *paterfamilias,* qui absorbait leur personnalité civile, étaient autrement vivants. S'ils sont débauchés, détournent les jeunes filles, aiment les courtisanes, jouent mille tours aux marchands d'esclaves ou à des Gérontes abêtis par l'âge, c'est que le sang énergique de la jeunesse brûle leurs veines. Bientôt ils s'assagiront; la discipline militaire, l'exercice des fonctions publiques, le souci de leur réputation leur donneront la gravité qui leur manque. Mais ce sont des hommes avec leurs passions et leurs vices, et non des moutons bêlants et mélancoliques.

Les amoureux de Goldoni, au contraire, n'ont qu'une existence machinale[2]. La passion même ne suffit pas toujours à les secouer. Lelio de la *Servante généreuse*[3], chassé par une marâtre de la maison paternelle, vit du travail d'une domestique fidèle, qui refuse d'abandonner son ancien maître. Il se désole de son malheur, attendant l'héritage paternel et espérant des temps

1. Le Flaminio de l'*Imposteur* n'est pas, il est vrai, un amoureux, mais un simple fils de famille, encore trop jeune pour se marier. Sa simplicité, pour ne pas dire sa sottise, dépasse toute expression. Il est fou de joie à la seule idée de devenir militaire, et s'exerce à ses fonctions d'enseigne en mettant un mouchoir au bout d'un bâton en guise de drapeau.

2. Voir cependant une exception intéressante à relever dans le héros de la comédie des *Amoureux* (*Gli innamorati*).

3. *La serva amorosa.*

meilleurs, sans rien faire pour les hâter. Il serait d'ailleurs bien embarrassé d'agir autrement, n'ayant ni talent, ni métier. Il manque d'initiative, même dans ses affaires de cœur. C'est la « servante généreuse » qui se charge de le marier et lui ménage une union assortie à son rang, quand celui-ci lui est enfin rendu.

Rien ne peint mieux que cette insignifiance l'état d'abaissement où l'Italie était tombée au XVIIIe siècle. Les jeunes gens de bonne famille croyaient au-dessous d'eux d'exercer une profession, même libérale; ils rougissaient d'être commerçants, comme leurs ancêtres. Ils n'avaient pas non plus la vocation militaire, et d'ailleurs où l'exercer? Ceux qui vivaient dans les États de l'Église avaient du moins la ressource de se faire abbés. Les autres s'éteignaient dans l'oisiveté, certains s'y rongeant comme Alfieri, la plupart s'y endormant paisiblement.

Les caractères énergiques et les aventuriers s'expatrient; ils deviennent ministres à l'étranger comme Concini, Mazarin et Alberoni, chambellans comme Algarotti [1], officiers de fortune comme Gorani, espions comme Casanova, ou même simples dupeurs, comme Cagliostro; ceux-là, la nécessité les talonne, il leur faut faire fortune ou mourir de faim. Les autres ont un patrimoine, la vie matérielle assurée. Ils s'installent tranquillement dans leur petite ville, dorment longuement, mangent avec recueillement et donnent le jour à des fils qui feront un jour comme eux. S'ils ne sont pas trop sots, vers trente ans, ils entrent dans quelque académie pour y débattre avec sérieux des subtilités futiles.

---

1. Algarotti n'a guère montré d'énergie dans ses vers, qui ont tous les défauts de la décadence vénitienne, et auxquels il doit son surnom de « contino Francesco Algarotti » — *Algarotulus comtulus.*

Ces derniers forment la seconde classe des jeunes hommes que nous trouvons dans Goldoni. Les premiers sont désignés pour la plupart sous le nom de Florindo ; les seconds, sous celui de Lelio.

Lelio est en général marié. Il vit souvent mal avec sa femme qu'il a épousée sans amour. Il s'ennuie, et se distrait soit avec des servantes, soit avec de belles dames auxquelles il sert de sigisbée. Les unes occupent ses sens, les autres flattent son amour-propre. Il est peu jaloux et laisse sa femme se consoler de son côté. Il a souvent la passion du jeu, mais réglée, canalisée en quelque sorte et patentée par l'État. Il met à la loterie, et sa plus grande préoccupation est de voir sortir un quine. Aussi est-il superstitieux. Il va consulter secrètement la commère[1], qui passe pour désigner les bons numéros, et suit les tirages avec une préoccupation qui l'absorbe. Sur le tard, s'il devient veuf, il se remarie, car il ne peut se passer d'une femme pour tenir sa maison. Il a l'habitude d'être mené et sacrifie, s'il le faut, les intérêts des siens à son repos. Son fils attend avec impatience sa succession pour mener à son tour la même vie. Lelio ne s'inquiète guère de l'éducation de ses enfants ; s'il a quelque fortune, il leur donne un précepteur, lequel est rarement un homme de mérite et ne cherche qu'à flatter son élève pour se livrer lui-même tranquillement à ses vices[2], dont le principal est la gloutonnerie.

---

1. *Le donne gelose.*

2. Voir Ottavio du *Père de famille.* Cf. la satire énergique de Gaspard Gozzi, dans ses *Sermoni,* sur la manière dont on élevait de son temps les jeunes gens de bonne famille : « On les confie aux soins des valets comme le petit chien, le singe et le merle. Leurs premiers maîtres sont d'abord les servantes, puis les laquais, mal élevés, idiots, et souvent déshonnêtes de toute manière... Sortent-ils de tutelle ? voici grands ouverts les maisons de jeu, les temples et les autels consacrés à la déesse de Chypre, où les premières leçons se répètent et se confirment. »

§ 4.

Les parasites.

C'est à tort qu'on présente les gens du midi comme sobres par nature. Ils sont souvent, de même que les Arabes, des gourmands effrénés quand ils peuvent se nourrir aux dépens des autres. De là le grand nombre de parasites qu'on rencontre sur les théâtres des pays méridionaux. « Il y a toujours, même dans la plus petite ville d'Italie, écrivait Stendhal en 1823, cinq à six maisons de cent mille livres de rentes. Le rôle si comique du parasite est encore dans toute sa gloire en Lombardie[1]. »

Dans la *Femme sage*[2], deux gentilshommes ruinés, Lelio et Florindo, s'installent dans une de ces maisons et, à défaut de repas solides, se contentent de déguster des biscuits et du vin des Canaries. Le ménage va mal ; ils colportent les cancans, soupent chez la maîtresse du mari et répètent à la femme ce qu'ils y ont entendu, dans l'espoir de se faire agréer comme consolateurs. Ils vont si loin que l'époux infidèle, pour reconquérir sa liberté, conçoit enfin le dessein de recourir au poison.

Dans le *Cavalier de bon goût*[3], le comte Lelio se plaint de la fatigue que lui cause sa complaisance pour autrui : toujours en visite, toujours des dîners en ville ; il n'y peut suffire, et se désespère cependant, quand il apprend que la marmite est renversée chez son hôte et qu'il lui faudra se contenter du maigre ordinaire qu'il a chez lui.

Le comte Onofrio des *Femmes dédaigneuses*[4] ne garde même

1. *Vie de Rossini*, chap. VI.
2. *La moglie saggia.*
3. *Il cavaliere di buon gusto.*
4. *Le donne puntigliose.*

pas le semblant de décorum qui distingue encore le précédent. Il profite sans vergogne des envois de victuailles que lui fait une bourgeoise prétentieuse, qui veut être admise dans le beau monde, et il s'étonne que les autres ne lui fassent pas meilleur accueil. Préjugés pour lui que les scrupules du rang ! Il est pour le solide et c'est à la çuisine qu'il va dévorer, avec ses propres marmitons, les provisions qu'on lui a adressées pour se concilier son appui.

Notons cependant au passage que, parmi tant d'exemples de goinfrerie, on trouve bien rarement chez Goldoni des scènes d'ivresse. Si les Italiens, et surtout les Vénitiens de son temps, étaient volontiers amateurs de la bonne chère, l'ivrognerie était exceptionnelle chez eux, comme chez tous les peuples méridionaux, et c'est un trait remarquable à retenir qu'un poète comique, qui ne voit pas d'ordinaire ses compatriotes par le bon côté, n'ait pas trouvé à relever chez eux un penchant si fréquent parmi certaines races qu'il peut être considéré comme un vice national.

§ 5.

Les escrocs.

C'est là le dernier degré de l'abjection, mais il n'est pas pire, au point de vue moral que les manœuvres auxquelles recourent certains nobles ruinés pour conserver leur rang et, quelque mépris qu'il inspire, le parasite vaut encore mieux que l'escroc.

La déchéance, il est vrai, ne va pas toujours jusque là. Quelques-uns cherchent à sauver les apparences en s'imposant des privations dont ils conservent seuls le secret, ou en recourant à la bourse de leurs amis. Ainsi le marquis de l'*Aubergiste*[1], n'a pour vivre que trois paoletti par jour et néanmoins veut faire

1. *La locandiera.*

figure. Il a recours à l'emprunt, qu'il contracte avec grâce et en déguisant sa nécessité sous les formes aisées de l'homme du monde. Il mange maigrement pour ne pas écorner son revenu, mais il veut se faire honneur de sa dépense; il donne avec ostentation un simple fichu à sa belle hôtesse et lui promet..... sa protection, tout étonné de la voir résister à des séductions si fortes.

Le comte Silvio n'a pas tant de scrupules. Suivons-le chez le marchand Pantalon, où il vient acheter une pièce d'étoffe[1]. La scène rappelle, de fort loin, il est vrai, celle où don Juan éconduit M. Dimanche. Il est vrai que le comte Silvio n'est qu'un faux grand seigneur et que sa véritable condition se découvre à la fin. Il ne possède pas l'impertinence de don Juan qui, malgré ses vices, a du sang noble dans les veines. Je reproduis ici le passage entier pour donner une idée du mouvement de l'action chez Goldoni.

Monsieur Léandre, dit Silvio au fils du marchand, je vous présente mes compliments.

LÉANDRE. — Serviteur de votre illustrissime Seigneurie.

SILVIO. — Enchanté de voir que vous avez repris votre commerce[2].

LÉANDRE. — Je remercie Monsieur le comte de sa bonté.

SILVIO. — Avez-vous arrangé vos affaires?

LÉANDRE. — Au mieux, pour le moment. Mais j'espère plus tard satisfaire tous les créanciers.

SILVIO. — Votre magasin est il bien assorti?

LÉANDRE. — Suffisamment pour le service de ceux qui voudront bien nous honorer de leur clientèle.

SILVIO. — Avez-vous de ces nouvelles étoffes de France qu'on appelle des *Péruviennes?*

LÉANDRE. — Nous n'avons rien de France, Monsieur, mais des étoffes vénitiennes, tissées surtout à Vicence, aussi belles que celles de France, bien travaillées, en bonne soie et de nuances agréables. Elles coûtent moins cher et font encore plus d'usage.

1. *La banca rotta,* acte II, scène 2.
2. Après le concordat; Pantalon avait fait faillite.

Silvio. — Montrez-m'en un échantillon.

Léandre. — En voici justement trois pièces sur le comptoir. Voyez si l'une d'elles peut vous satisfaire ?

Silvio. — A dire vrai, elles sont fort belles et, comme vous le faites remarquer, les fleurs sont très bien venues ; elles ont du corps, les couleurs sont bien distribuées. Cette pièce-ci me plaît mieux que les autres. Coupez-m'en vingt brasses pour m'en faire un habit complet.

Léandre. — Vous en savez sans doute le prix ?

Silvio. — C'est juste, j'oubliais de vous le demander. Combien la brasse ?

Léandre (*à part*). — Mauvais signe quand on oublie de demander le prix. — (*Haut.*) Lorsqu'on a affaire à un client qui s'y connaît, on ne réclame que le juste prix. L'habitude est de demander vingt livres pour descendre ensuite à quinze, en rabattant une livre à la fois. J'aime mieux l'usage anglais. C'est quinze livres, dernier prix.

Silvio. — Il est honnête, et il n'y a pas un sou à rabattre. Donnez-m'en vingt brasses.

Léandre. — Permettez-moi de vous faire une question ?

Silvio. — Parlez.

Léandre. — Nous sommes obligés à présent de changer de méthode. J'espère que vous allez payer comptant.

Silvio. — Je sais bien qu'actuellement vous n'êtes pas en état de faire des avances. Ce sera comme vous voudrez. Coupez l'étoffe et n'ayez nulle crainte.

Léandre. — Je vous obéis. (*Il mesure les vingt brasses.*) Il y a deux brasses de plus. Si vous voulez prendre le tout, il restera de quoi faire un second haut-de-chausses.

Silvio. — C'est cela, je prendrai le tout. Pliez l'étoffe. Holà ! Brighella ! (*Léandre plie la pièce.*)

Brighella. — Illustrissime

Silvio. — Tu porteras cette étoffe chez le tailleur et tu lui diras qu'il y en a vingt-deux brasses. Qu'il trouve moyen de me faire deux hauts-de-chausses. — (*Bas.*) Porte l'étoffe où je t'ai dit [1].

---

1. Chez la chanteuse Clarisse.

Brighella. — J'obéis. — (*A part.*) Comment a-t-il fait pour soutirer cet habit sans payer?

Silvio (*à Léandre*). — Donnez la marchandise à mon valet.

Léandre. — Voulez-vous, Monsieur, que nous fassions le compte?

Silvio. — C'est cela. Faites.

Léandre. — Voilà. Vingt-deux brasses à quinze livres font trois cent trente livres.

Silvio. — Très bien. — (*A Brighella.*) Porte ce paquet au tailleur, et dis-lui que je veux l'habit pour après-demain.

Brighella. — J'y cours. (*Il veut prendre l'étoffe.*)

Léandre. — Un instant, mon ami. (*Léandre retire la pièce des mains de Brighella.*) — (*A Silvio.*) Et l'argent, Monsieur?

Silvio. — C'est à un homme de ma qualité qu'on fait un pareil affront? Quand j'ai promis de payer, avez-vous peur que je manque à ma parole? Combien de sequins font trois cent trente livres?

Léandre. — Quinze sequins tout juste.

Silvio. — C'est cela, quinze sequins. (*Il tire une bourse.*) — (*A Brighella.*) Prends l'étoffe et porte-la chez le tailleur.

Brighella (*à Léandre.*) — Puis-je la prendre?

Léandre. — Faites.

Brighella. — Eh bien, je l'emporte. — (*A part.*) Je ne puis croire encore qu'il paie. (*Il prend la pièce et part.*)

Silvio. — Je n'ai pas assez d'argent dans ma bourse. Venez chez moi dans l'après-midi. Vous serez payé.

Léandre. — Comment, Monsieur? — (*A Brighella.*) Eh! mon garçon!

Silvio. — Quoi? vous osez rappeler mon valet et douter de ma parole? (*Il arrête Léandre.*)

Léandre. — Ne sommes-nous pas convenus que vous payeriez comptant?

Silvio. — Peu importent quelques heures de plus ou de moins. Payer aujourd'hui même, n'est-ce pas donner de l'argent comptant? Je ne fais rien porter sur ma note. Passez aujourd'hui chez moi.

Léandre. — Pardon, ce n'est pas ainsi qu'il faut agir. Si je vais aujourd'hui chez vous, on me recevra comme par le passé. Je suis venu cent fois réclamer l'ancien compte, et il n'est pas encore réglé.

Silvio. — Votre témérité mériterait que je vous fisse encore revenir

cent autres fois. Mais j'ai pitié de votre malheur, et je veux vous payer non seulement ce compte, mais encore tout ce que je vous dois. Mettez le tout ensemble et venez me trouver.

LÉANDRE. — Nos livres ne sont pas ici, mais dans les mains des créanciers. Il faut solder cet achat tout de suite.

SILVIO. — Non, non, pas du tout! Je paierai le tout ensemble. Quand vos livres vous seront rendus, faites une note unique et venez chercher votre argent.

LÉANDRE. — Payez-moi ceci tout de suite, Monsieur. Votre conscience, votre honneur vous en font un devoir.

SILVIO. — Mon honneur! Un homme de mon rang! Douter de mon honneur! Je ne sais qui me retient de vous laisser sur le visage un souvenir.....

LÉANDRE. — Est-ce ainsi qu'on agit avec un galant homme?

SILVIO. — Un galant homme! vous! un failli!.....

Ce dernier trait n'est-il pas d'une observation excellente? et rien pouvait-il mieux rendre l'impudence du faux comte que ce reproche adressé à un homme qui n'a perdu son honneur commercial que pour avoir rencontré trop de clients comme ce chevalier d'industrie?

§ 6.

Les étrangers.

Parmi tant de personnages, on ne voit pas que des Italiens. Goldoni a parfois montré des spécimens empruntés aux différentes nations avec lesquelles il s'était trouvé en rapport. Le Hollandais Raimur, des *Marchands*[1], a le flegme ordinaire à ses compatriotes.

1. *I mercanti*. Je ne sais pourquoi les autres personnages de la pièce appellent le négociant hollandais « *Monsieur Raimur* », chaque fois qu'ils lui adressent la parole, et non pas « *Mynheer* », ou simplement « *Signore* ». *Monsieur* étant étranger à l'italien a, sans doute, paru suffisant pour dépayser le spectateur. On n'y regardait pas alors de si près.

Mais il est serviable tout en prenant ses précautions. Ainsi il consent à prêter à Pantalon dix mille ducats pour le sauver de la faillite, mais il a soin de vérifier auparavant le contenu de ses magasins. Il veut bien obliger, mais non faire un don gratuit. Cette froideur, ce calcul des races septentrionales frappaient vivement l'esprit des Italiens, plus encore que nous n'en sommes frappés nous-mêmes. On sent que cette manière d'être, si différente, leur inspire de l'étonnement et même quelque considération.

Les Anglais leur plaisaient en outre par leur générosité. Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'est née la légende du milord, si longtemps populaire dans nos classes inférieures. Le bas peuple vénitien appelait les Anglais *Panimbrui*[1], pour insulter en eux au protestant; mais il recevait volontiers leur or sans s'occuper de savoir si c'étaient des sequins hérétiques ou des guinées orthodoxes. Goldoni ne manque pas à cette tradition dans la *Veuve rusée*[2]. Il y introduit un Anglais, qui fait la cour à une Vénitienne, en même temps qu'un Espagnol, un Français et un Romain. L'Anglais envoie à sa belle un diamant de prix, le Français lui donne son portrait, l'Espagnol lui fait cadeau de son arbre généalogique. Inutile de dire que c'est l'Italien qui l'emporte par un amour sincère, mêlé de jalousie, où perce le caractère national[3].

L'Angleterre n'a guère à se louer du portrait que Goldoni a fait d'elle dans le *Philosophe Anglais*[4], comédie en cinq actes et en vers, qui affecte des prétentions plus élevées que les pièces ordinaires de l'auteur. Il est difficile d'imaginer un personnage d'un caractère plus méprisable et plus indigne du titre de philo-

1. Goldoni, *Mémoires,* t. II, p. 38.
2. *La vedova scaltra.*
3. *Mémoires,* t. II, p. 13.
4. *Il filosofo inglese.*

sophe. Goldoni n'a jamais été à Londres, aussi cette peinture toute de fantaisie n'offre d'autre intérêt que de montrer l'idée fausse que l'Italien se faisait des compatriotes de Bacon et de Bolingbroke.

Il connaissait mieux les Espagnols pour les avoir rencontrés en Italie pendant les guerres des successions de Pologne et d'Autriche. Mais la façon dont il les peint dans l'*Amant militaire*[1], inspiré par ces souvenirs, n'a rien de bien précis. Don Alonso, jeune enseigne espagnol, est un banal héros de roman. Il est beau, il est brave, il est amoureux; on n'était pas encore fatal en ce temps-là. Il aime Rosaura, fille du marchand vénitien Pantalon, et donne, à la fin de la campagne, sa démission pour l'épouser. Il se bat deux fois en duel avec son lieutenant, qui a insulté sa maitresse et l'a lui-même indignement provoqué. La première fois, il le blesse légèrement d'un coup d'épée au bras; la seconde, il tire en l'air après que le pistolet de son adversaire a raté.

Don Garcia, le lieutenant, fait honneur aux succès que les Espagnols obtenaient auprès des Italiennes. C'est un vrai bourreau des cœurs; il a toujours plusieurs maîtresses en même temps, mais il les quitte avec désinvolture lorsqu'il change de quartier. Le seul de ces personnages qui montre un caractère plus original et réponde mieux à l'idée qu'on se fait de la chevaleresque Espagne, est don Sanche, capitaine de la compagnie, et l'oncle d'Alonso; il aime son neveu comme un père, sans rien perdre toutefois de la sévérité d'un chef. Type accompli d'honneur militaire, vieux soldat au teint bronzé par le soleil de deux hémisphères, il est un des derniers représentants de ces vieilles bandes de Charles-Quint et de Philippe II, dont Rocroy fut le tombeau, mais dont la gloire survécut à la défaite.

1. L'*Amante militare*.

Les Français, au contraire des gens du Nord et des graves Castillans, frappaient les Italiens par leur agitation, leur humeur toujours en mouvement, leur bonne grâce, et cette impétuosité dans la bataille, à laquelle succède le désir de plaire à l'hôte chez qui le hasard les envoie. Ils courtisent les femmes, amusent les enfants et s'amusent eux-mêmes de la nouveauté des mœurs dont ils sont témoins, Henri Heine conservait un souvenir reconnaissant au tambour Legrand, qui à Dusseldorf lui avait appris à battre la caisse. Il se rappelait de même, avec un sourire railleur, les succès obtenus jadis en Allemagne par le tambour-major des armées impériales[1], qui entrait en vainqueur dans les villes germaniques, le plumet flottant et la canne en l'air, « tandis que le cœur des femmes et des filles battait comme un écho de son tambour ». A l'époque où vivait Goldoni, le moment n'était pas encore venu où les armées françaises allaient briser le joug de l'Italie et en chasser les Allemands. Lorsque notre poète voyait, en 1733, le maréchal de Coigny battre les Autrichiens à Parme[2], il s'agissait seulement de les remplacer par les Espagnols.

En dehors des militaires, les Français qui séjournaient en Italie étaient soit des courtisans, qui avaient accompagné la fille de Louis XV dans son nouveau duché de Parme, soit des domestiques qui exagéraient encore les défauts de leurs maîtres, ou bien des professeurs de danse, des coiffeurs, des cuisiniers, trois arts dans lesquels nous excellions alors. Les livres de nos écrivains n'avaient pas encore franchi la frontière et montré que nos compatriotes sont parfois bons à des emplois plus relevés. Aussi Goldoni en écrivant plus tard ses *Mémoires* s'excuse-t-il d'avoir chargé le rôle du Français dans sa *Veuve rusée*.

1. *Le Tambour-major*. Feuilles volantes. Paris, Michel Lévy, 1864.
2. *Mémoires*, t. Ier, p. 253.

Ce n'est pas ma faute, dit-il à ce propos. J'avais vu des Français à Florence, à Livourne, à Milan et à Venise. J'avais rencontré des originaux et je les avais copiés. Je ne me suis aperçu de ma faute qu'en arrivant à Paris. Je n'y ai pas reconnu ces ridicules que j'avais vus en Italie. Ou la façon de penser et la manière d'être ont changé en France depuis vingt-cinq ans, ou les Français aiment à se donner des torts dans les pays étrangers.

La première supposition n'était guère vraisemblable; la seconde n'est pas mieux fondée. Il en reste une autre que ne fait pas Goldoni; c'est que les Français qui s'expatrient ne sont pas d'ordinaire les exemplaires les plus accomplis de leur nation, et qu'il faut venir chez-nous pour reconnaitre nos qualités solides. On est si bien en France que jusqu'à ces derniers temps la nécessité seule forçait à quitter son sol; c'est ce qui explique les jugements défavorables que les étrangers ont souvent portés sur nous, faute de nous bien connaître.

Les Allemands, en effet, ne nous ont pas traités mieux que les Italiens au siècle dernier. Il est difficile d'imaginer un type plus méprisable dans sa suffisance que celui du Français Ricaut de la Marlinière dans *Minna de Barnhelm* [1]. « Monsieur Le Blau », de la *Veuve rusée* n'est pas présenté sous des couleurs beaucoup plus avantageuses, bien qu'on sente dans ce portrait moins de rancune et de haine nationale. Mais on y retrouve les mêmes traits. Souvent nous blessons inconsciemment les étrangers en croyant

1. Gœthe, plus réfléchi, avait mieux aperçu, malgré son jeune âge, les qualités qui se dissimulent sous la légèreté apparente du Français. Lorsque le comte de Thorane était logé chez son père, à Francfort, en 1759, il prit le goût du théâtre, resté toujours si vif chez lui, en assistant aux représentations données par le comte dans la maison de son hôte. Le portrait que Gœthe a tracé des émigrés, en 1792, fait également une juste part du bien et du mal. (Voir *W. Gœthe*, par Mézières. Paris, 1872. Cf. Ch. Rabany, *Kotzebue*, p. 279. Paris-Nancy, 1893)

être aimables. Le compliment le plus flatteur que nous pensons pouvoir leur faire est de leur déclarer qu'ils nous ressemblent.

Cette Vénitienne, dit Monsieur Le Blau, dès la première scène, a tout à fait l'air d'une Française ; elle possède le brio des demoiselles de France[1].

Puis le dédain pour les usages nouveaux, la vanité des petits avantages que nous croyons posséder.

Ce repas était passable, mais, vous autres Italiens, vous ne savez pas manger... Nos cuisiniers eux-mêmes se gâtent la main chez vous. Si vous saviez comme on mange à Paris ! C'est là que la cuisine est un art raffiné !

Ce qui attire au Français cette remarque :

Vous avez toujours la manie de croire qu'il n'y a pas d'autre ville au monde que Paris !

Les Françaises ne sont pas mieux traitées. Mme Gatteau, brodeuse de son métier, qui figure dans une comédie intitulée : *Une des dernières soirées du carnaval*[2], est introduite dans une société d'artisans, de fabricants d'étoffes, de dessinateurs, de marchands de soie, braves gens de la bourgoisie de Venise, et d'une condition semblable à la sienne. A sa première approche, elle fait tomber les femmes à la renverse, tant elle est inondée d'odeurs, lavande, sans-pareille, parfums de toutes sortes. A son âge elle a encore des prétentions ; elle refuse de se charger d'une jeune fille qui désire aller en Russie, où elle se rend elle-même, « car elle est honnête femme » et ne veut pas s'exposer aux suppositions fâcheuses. Malgré ses soixante ans et son triple veuvage, elle parle

1. Acte Ier, scène 1.
2. *Una delle ultime sere di carnovale.*

de sa pudeur qu'un rien pourrait blesser, ce qui ne l'empêche pas de faire des attaques assez vives sur les jeunes gens; faute de succès, elle se rabat sur les hommes d'âge mûr et trouve le moyen de placer une quatrième fois sa main quelque peu desséchée. Bien qu'elle vive en Italie, elle a peine à en parler la langue; elle met sans se gêner son rouge en public, en déclarant qu'en France « ce n'est pas une tromperie, mais un usage, une galanterie ». Cependant Goldoni l'a présentée, somme toute, d'une manière assez sympathique et, tout en riant de ses ridicules, il n'est pas insensible à l'éclat un peu fané des manières étrangères dont elle apporte le reflet.

Il ne faudrait pas insister outre mesure sur ces portraits. Dans la première pièce que Goldoni composa à Paris, l'*Amour paternel*, il fit à la France une amende honorable que certains trouvèrent même exagérée[1]. C'est le cas de beaucoup d'étrangers; de loin on grossit nos défauts, et de près on nous fait la politesse de ne plus les voir. Il en est un du moins qu'on ne saurait nous reprocher, c'est de perdre le souvenir de la patrie. Tandis que nombre d'étrangers, fixés en France par les circonstances, sont devenus plus Français que les Français eux-mêmes, nos compatriotes quittent rarement leur pays d'origine sans esprit de retour et ne cessent pas de le regretter. Les réfugiés huguenots ont gardé pendant des siècles leur langue et leurs anciens usages; nos émigrés ont souvent quitté des positions brillantes, comme le duc de Richelieu à Odessa, pour mettre au service de la patrie malheureuse les relations qu'ils avaient contractées avec des souverains étrangers.

Goldoni est un des exemples les plus frappants de la facilité de

1. Grimm, *Correspondance littéraire*, édit. Tourneux, t. V, p. 276.

transplantation qu'on trouve chez d'autres races, et qui est pour ainsi dire inconnue chez nous. Parti de Venise pour passer deux années en France, il s'y trouve si bien qu'il y reste trente ans et y meurt dans l'extrême vieillesse. Le Français, s'il trouve que son pays, son Paris surtout, sont uniques au monde, prouve sa sincérité en y revenant dès qu'il le peut.

Ne soyons donc pas trop sévères pour les petits côtés de cette vanité nationale. Elle est faite surtout d'un attachement indéracinable au sol natal, et nous aurions perdu quelque chose de cette passion, si nous étions moins fiers de notre pays. L'amour, de quelque genre qu'il soit, n'est-il pas toujours un peu aveugle? Prenons garde, en nous piquant d'impartialité, de devenir trop sévères pour notre race et notre patrie. C'est une mère qu'il faut se contenter d'aimer en laissant à d'autres le soin de la juger.

II.

LES FEMMES.

On a dit d'un des auteurs comiques les plus gais de ce temps qu'en général ses pièces « manquent de femmes ». Non pas que la femme puisse jamais être absente de la scène ; elle joue pour cela un rôle trop important dans la famille et dans la vie. Mais plus l'auteur a de verve, moins il est tenté, en général, de l'exercer sur la partie féminine de son auditoire. Il aurait contre lui, non seulement les spectatrices, mais jusqu'aux spectateurs. Nous n'aimons pas le ridicule chez la femme. Nation chevaleresque, qui l'a presque divinisée au moyen âge, il nous déplaît de la voir représentée autrement que gracieuse ou touchante. Amante ou mère, voilà comme elle se présente à notre esprit, et cette conception exclut de sa nature le comique. Les jeunes gens au théâtre se rapprochent même des femmes par cette immunité. Ils sont chargés de plaire et si on les raille, c'est de ne pas y réussir. Ce qu'on leur reproche, c'est d'être pédants, gauches ou niais. C'est seulement lorsque la femme vieillit, si elle ne sait pas se résigner, qu'elle commence à nous paraître ridicule, comme Arsinoé ou Bélise. Il y a dans son cas un manque de convenance, l'oubli d'une loi naturelle, qui sont du ressort de la comédie.

Le théâtre de Goldoni n'échappe pas à cette loi générale. La femme y joue un rôle prépondérant ou presque nul, suivant qu'il s'agit de pièces sentimentales, ou de comédies proprement dites. Dans le premier cas, elle sera souvent l'héroïne, comme dans *Paméla*, la *Fille obéissante*, l'*Honnête fille*, la *Bonne femme*, la *Suivante généreuse*, le *Cavalier et la dame*, etc. Dans les comédies, au contraire, elle ne figure que comme accessoire. L'ingénue est

essentielle à l'intrigue d'amour qu'on trouve dans toutes les pièces modernes, mais la partie comique de cette intrigue est réservée aux hommes mûrs ou aux vieillards. Outre que nous n'éprouvons, quel que soit notre âge, aucun scrupule à voir tourner ceux-ci en ridicule, le comique de ces rôles est bien plus varié. Celui des professions et des conditions se joint au ridicule des personnes. Chez la femme, le caractère est bien moins prononcé. Les jeunes filles surtout n'ont pas encore de passions fortes, ni de défauts enracinés. Il a fallu pour qu'elles devinssent matière à comédie que leur timidité traditionnelle s'effaçât peu à peu au contact des allures indépendantes venues d'Amérique.

L'Agnès de l'*École des femmes* ne fait pas rire d'elle-même ; sa naïveté ne sert qu'à rendre plus piquante la jalousie d'Arnolphe, contre qui nous prenons parti pour sa pupille. L'intervention de personnages féminins dans la comédie ne sert donc en général qu'à accentuer encore le ridicule qui s'attache à l'homme, amoureux maladroit ou attardé. Molière a excellemment saisi cette loi. Qu'on parcoure son théâtre, on n'y trouvera pas une jeune femme ridicule, sauf dans les *Précieuses* et les *Femmes savantes,* parce qu'alors elle cherche à empiéter sur l'autre sexe. Lors même que les héroïnes de Molière sont peu sympathiques, comme Célimène, elles gardent encore l'avantage. On estime Alceste, tout en riant à ses dépens ; mais si l'on en veut parfois à la coquette qui le fait souffrir, on est désarmé par le sourire emperlé de ses vingt ans.

Outre cette raison générale, une autre s'opposait encore à ce que le caractère comique des femmes fût prononcé dans le théâtre de Goldoni. Il a conservé les anciens personnages de la comédie improvisée tout en les transformant. Or, la *commedia dell' arte* ne laissait aux femmes qu'un rôle peu important. Pupilles surveillées de près et inutilement par leurs tuteurs, jeunes filles qui

ne demandent qu'à s'émanciper, femmes coquettes : voilà les héroïnes ordinaires de l'ancienne comédie italienne. Les Rosauras et les Beatrices de Goldoni en descendent en ligne directe. Schlegel[1] remarque à ce propos que, dans toutes ses comédies, on ne rencontre que deux types féminins : la jeune fille sensible et la jeune fille gaie. Cela suffit à l'auteur ; il ne cherche point d'autre distinction.

§ 1er.

Les ingénues.

La première porte en général le nom de Rosaura. Elle a vu un beau jeune homme lui faire des révérences à son balcon, ou la suivre à la messe. Il lui a plu, parce que tous deux sont jeunes et dans la saison d'aimer. Elle n'a pas l'ingéniosité d'Agnès à tromper les jaloux, ni la ferme raison d'Henriette, ni la mutinerie de l'héroïne des *Folies amoureuses*. Elle est plutôt simplette, non pas de cette simplicité due à l'ignorance et que l'amour éclaire, mais d'une naïveté qui touche parfois à la sottise.

A dix-huit ans, Rosaura[2] joue encore à la poupée et ne sait ce que c'est qu'un mari. Elle veut en avoir un, comme toutes ses amies, et le demande à son père avec une obstination enfantine. L'imitation de l'Agnès de Molière, bien que non avouée, est cependant évidente ici, notamment dans la scène où se reproduit la fameuse équivoque. Rosaura s'entretient avec son père Pantalon du jeune Florindo qui lui fait la cour.

— Je le connais bien, dit-elle[3] ; chaque fois qu'il me voit, il me salue, et un jour il a voulu me faire cadeau....

1. *Cours de littérature dramatique*, 9e leçon.
2. Les *Contre-temps* ou le *Bavard imprudent*.
3. Acte II, scène 17.

PANTALON. — De quoi donc ?
ROSAURA. — Ne vous mettez pas en colère....
PANTALON. — Allons, parle et vite !
ROSAURA. — Il a voulu me faire cadeau....
PANTALON. — Eh ! de quoi ?
ROSAURA. — D'un poupon [1].... Mais si je veux des enfants, je n'ai pas besoin de lui. Je ferai comme mes amies, Flaminia, Luisa et Costanza.
PANTALON. — Oh ! la niaise !

On retrouve la même naïveté dans la *Femme capricieuse.* Diana, sœur de l'héroïne de cette dernière pièce, séduit par son innocence le riche marchand Anselme, qui veut l'épouser. Elle ne demande pas mieux que d'y consentir et explique à son père ce qu'elle entend par le mariage. Elle veut un mari pour la *servir*, c'est-à-dire, à son idée, pour lui « chauffer les pieds en dormant ».

— Rien d'autre ? demanda Pantalon.
DIANA. — Les pieds et les mains. Car à quoi bon un mari, s'il ne sert pas à cela ?

Et comme son fiancé lui demande si elle n'a jamais aimé (*far all'amore*) elle répond :

— Non, je ne saurais courir sur les toits.
ANSELME. — Que veux-tu dire par là ?
DIANA. — Les chattes courent sur les toits quand elles sont amoureuses, et moi je n'y suis jamais allée [2].

Il est inutile d'insister sur ces fautes de goût. On voit à quel point la réforme de Goldoni était encore imparfaite et quelles traces l'ancienne comédie *dell' arte* a laissées dans son œuvre.

---

1. *Un bamboccio.*
2. *La donna volubile,* acte Ier, scène 20.

Ce serait cependant lui faire tort que de le juger sur de pareils exemples. J'aime mieux essayer de donner une idée plus favorable de sa manière en reproduisant une scène de la *Manie de la campagne*. Bien que la pièce en elle-même soit assez médiocre, cet extrait montrera qu'à l'occasion Goldoni n'était pas dépourvu de finesse et savait peindre un des défauts les plus particuliers aux femmes ; la coquetterie.

Deux jeunes filles, Vittoria et Giacinta sont amies, mais l'une est riche, et l'autre réduite aux expédients pour satisfaire ses goûts de toilette. Vittoria, sœur de Léonardo qui aime Giacinta, vient rendre visite à son amie. Elle brûle de savoir si, comme le bruit en court dans Livourne, Giacinta a reçu de Paris le nouvel habit à la mode qu'on appelait alors : un *mariage*[1].

VITTORIA. — C'est moi, ma chère Giacinta, ma meilleure amie.
GIACINTA. — Bonjour, mon trésor. (*Elles s'embrassent.*)

---

1. Acte II, scène 12. Goldoni raconte à ce sujet une curieuse anecdote dans ses *Mémoires*, t. III, p. 289 :

« La mode a toujours été le mobile des Français et ce sont eux qui donnent le ton à l'Europe entière, soit en spectacles, soit en décorations, en habillements, en parure, en bijouterie, en coiffure, en toute espèce d'agréments. Ce sont les Français que l'on cherche partout à imiter.

« A l'entrée de chaque saison on voit à Venise, dans la rue de la Mercerie (la *Merceria*), une figure habillée que l'on appelle la *Poupée de France*. C'est le prototype auquel les femmes doivent se conformer, et toute extravagance est belle d'après cet original. Les femmes vénitiennes n'aiment pas moins le changement que celles de France ; les tailleurs, les couturières, les marchandes de modes en profitent et, si la France ne fournit pas assez de modes, les ouvriers de Venise ont l'adresse de donner du changement à la poupée et de faire passer leurs inventions pour des idées transalpines.

« Quand j'ai donné à Venise ma comédie intitulée : *La manie de la campagne*, j'ai beaucoup parlé d'un habillement de femme qu'on nommait le *mariage*. C'était une robe d'une étoffe tout unie, avec une garniture de deux rubans de différentes couleurs, et c'était la poupée qui en avait donné le modèle. Je demandai en arrivant en France si cette mode existait encore ; personne ne la connaissait ; elle n'avait jamais existé. On la trouvait même ridicule et on se moquait de moi. »

Vittoria. — Qu'en dites-vous ? Je choisis bien mon moment pour venir vous déranger ?

Giacinta. — Me déranger ! Quand je vous ai entendue, mon cœur s'est épanoui de joie.

Vittoria. — Comment allez-vous ? Bien, sans doute ?

Giacinta. — Parfaitement. Et vous ? Mais il est inutile de demander de vos nouvelles. Vous êtes grasse et fraîche, Dieu merci ! et vous faites plaisir à voir.

Vittoria. — Et vous, vous avez une mine qui inspire l'amour.

Giacinta. — Que dites-vous ? Je me suis levée ce matin de trop bonne heure. Je n'ai pas dormi, j'ai mal à l'estomac et à la tête. Comment pouvez-vous me trouver bonne mine ?

Vittoria. — Et moi, je ne sais ce que j'ai. Voilà si longtemps que je ne mange rien, absolument rien, sans exagération. Je ne sais plus comment je vis encore. Je devrais être sèche comme un fétu de paille.

Giacinta. — Oui, c'est cela, un fétu. Mais ces petits bras rondelets ne sont pas si secs !

Vittoria. — On aurait aussi, croyez-moi, de la peine à compter vos os.

Giacinta. — Heureusement, j'ai ma petite suffisance.

Vittoria. — Ma chère Giacinta !

Giacinta. — Chère petite Vittoria. (*Elles s'embrassent.*) — Asseyez-vous, mon bijou, asseyez-vous.

Vittoria. — C'était pour moi un tel plaisir de vous faire visite ! Mais vous, vous ne daignez jamais venir me voir.

Giacinta. — Oh ! mon cher amour, je ne vais nulle part. Je reste toujours à la maison.

Vittoria. — Et moi ! je sors à peine un instant les jours de fête, et c'est tout.

Giacinta. — Je ne sais comment font celles qui passent leur journée à se promener par la ville.

Vittoria (*à part*). — Je voudrais pourtant savoir si elle va ou non à Montenero. Mais comment m'y prendre ?

Giacinta (*à part*). — Il me semble qu'elle ne veut pas parler de son projet de campagne.

VITTORIA. — Y a-t-il longtemps que vous n'avez vu mon frère?

GIACINTA. — Je l'ai vu ce matin même.

VITTORIA. — Je ne sais ce qu'il avait. Il est inquiet, ennuyé.

GIACINTA. — Eh! ne le savez-vous pas? Nous avons tous nos bons et nos mauvais moments?

VITTORIA. — Je craignais presque qu'il ne se fût querellé avec vous.

GIACINTA. — Avec moi? et pour quel motif? Je l'estime, je le respecte, mais il n'est pas encore en situation de se quereller avec moi. — (*A part.*) Je parierais que c'est son frère qui l'envoie.

VITTORIA (*à part*). — Elle est orgueilleuse comme un démon.

GIACINTA. — Ma petite Vittoria, voulez-vous rester à dîner avec nous?

VITTORIA. — Oh! non, ma chère amie, je ne puis pas. Mon frère m'attend.

GIACINTA. — Nous le ferons prévenir.

VITTORIA. — Non, c'est impossible, absolument.

GIACINTA. — Si vous voulez nous faire ce plaisir, on se met à table à l'instant chez nous.

VITTORIA (*à part*). — J'ai compris, elle veut me renvoyer. — (*Haut.*) Vous dînez donc de si bonne heure?

GIACINTA. — Cela s'explique. Nous allons à la campagne, on part bientôt; il faut se dépêcher.

VITTORIA (*à part*). — Quel ennui!

GIACINTA. — J'ai à changer entièrement de toilette et à m'habiller pour le voyage.

VITTORIA (*piquée*). — Oui, vous avez raison. Il y aura de la poussière et il ne faut pas gâter ses habits.

GIACINTA. — Oh! quant à cela, ne vous inquiétez pas; je changerai ce costume pour un autre plus élégant. Je ne redoute pas la poussière. Je me suis fait faire un surtout en soie avec le capuchon. De cette façon je n'ai rien à craindre.

VITTORIA (*à part*). — Elle a aussi un surtout à capuchon. J'en veux un comme elle, dussé-je pour cela vendre une partie de ma garde-robe.

GIACINTA. — Quoi! vous n'avez pas de surtout à capuchon?

VITTORIA. — Si fait, j'en ai un aussi; je me le suis commandé l'an passé.

GIACINTA. — Je ne vous l'ai point vu.

VITTORIA. — Je ne l'ai pas porté. Si vous vous en souvenez, il ne faisait pas de poussière.

GIACINTA. — C'est vrai, il n'y avait pas de poussière. — (*A part.*) Elle est tout à fait ridicule.

VITTORIA. — Cette année je me suis fait faire un costume.

GIACINTA. — Moi aussi, je m'en suis fait faire un ; il est charmant.

VITTORIA. — Vous verrez le mien. Il ne vous déplaira pas.

GIACINTA. — A ce propos, je vous montrerai quelque chose de particulier.

VITTORIA. — Mon habit n'a pas de garniture d'or, ni d'argent, mais, à dire vrai, il est étonnant.

GIACINTA. — C'est la mode, oui, la mode. Il faut bien être à la mode.

VITTORIA. — Quant à cela, on ne peut dire de mon costume qu'il ne soit pas à la mode.

GIACINTA (*souriant*). — Oui, il doit être à la mode.

VITTORIA. — Vous ne le croyez pas.

GIACINTA. — Mais si, je vous crois. — (*A part.*) Elle veut rester jusqu'à ce qu'elle ait vu mon *mariage*.

VITTORIA. — En matière de modes, je crois ne m'être jamais laissée distancer par personne.

GIACINTA. — Et comment s'appelle votre costume ?

VITTORIA. — C'est un *mariage*.

GIACINTA (*avec surprise*). — Un *mariage?*

VITTORIA. — Assurément. Croyez-vous que ce ne soit pas la mode?

GIACINTA. — Comment savez-vous que la mode du *mariage* est venue ici de France ?

VITTORIA. — Probablement de la même manière que vous l'avez appris vous-même.

GIACINTA. — Qui vous l'a fait ?

VITTORIA. — Le tailleur français, M. de la Réjouissance.

GIACINTA. — Maintenant je comprends. Le coquin ! Il me le paiera. Je l'ai fait chercher. Je lui ai donné le modèle du *mariage*. J'avais à la maison le costume de M[me] Granon.

VITTORIA. — Oh ! M[me] Granon est venue me rendre visite le lendemain de son arrivée à Livourne.

Giacinta. — C'est bon. Cherchez à excuser le tailleur. Il me le paiera, je vous jure.

Vittoria. — Cela vous déplaît donc que j'aie aussi un *mariage?*

Giacinta. — Pas du tout, j'en suis ravie.

Vittoria. — Voudriez-vous être la seule à en porter un ?

Giacinta. — Pourquoi cela? Me prenez-vous pour une enfant jalouse ? Je m'imaginais que vous me jugiez mieux. Je ne porte envie à personne. Je m'occupe de mes affaires; je fais ce qui me plaît, et je laisse les autres agir comme ils veulent. Je me commande tous les ans un costume neuf, on le sait. J'aime à être servie rapidement et bien, car je paie, je paie ponctuellement. Jamais le tailleur n'est obligé de repasser une seconde fois pour toucher sa note.

Vittoria. — Mais tout le monde ne paie-t-il pas comme vous?

Giacinta. — Non, pas tout le monde. Il y a des personnes qui n'ont ni les mêmes habitudes, ni la même délicatesse. Elles font attendre le règlement pendant des années entières; aussi, quand elles sont pressées, le tailleur les fait attendre, il réclame de l'argent comptant, et l'on se querelle. — (*A part.*) Attrape ; tu me diras si celle-là est à la mode.

Vittoria (*à part*). — Je ne puis croire qu'elle veuille faire allusion à moi. Si je supposais que le tailleur a parlé, je le traiterais comme il le mérite.

Giacinta. — Et quand mettez-vous ce bel habit ?

Vittoria. — Je ne sais encore. Il peut même se faire que je ne le mette pas du tout. Voilà comme je suis; il me suffit d'avoir les choses; je ne me soucie pas de les étaler.

Giacinta. — Si vous allez à la campagne, ce serait pourtant l'occasion. Il est bien fâcheux, pauvre petite, que vous deviez y renoncer cette année.

Vittoria. — Qui vous a dit que j'y renonce?

Giacinta. — Je ne sais. Votre frère, M. Léonardo, a contremandé les chevaux de poste.

Vittoria. — Est-ce là tout? Ne peut-on se décider d'un moment à l'autre? Croyez-vous même que je ne puisse partir sans lui? N'ai-je donc ni amies, ni parentes pour me recevoir?

Giacinta. — Voulez-vous venir avec moi ?

Vittoria. — Non, non, je vous remercie.

GIACINTA. — Vraiment? j'aurais eu tant de plaisir à vous voir?

VITTORIA. — Si je puis décider une de mes cousines à m'accompagner à Montenero, il peut se faire que vous m'y voyiez.

GIACINTA. — Oh! que j'en serais heureuse!

VITTORIA. — A quelle heure partez-vous?

GIACINTA. — A vingt et une heures[1].

VITTORIA. — Oh! vous avez bien le temps. Je puis rester encore un moment. — (*A part.*) Je voudrais voir cet habit, s'il se peut.

GIACINTA (*allant vers le fond de la scène*). — Oui, oui, j'ai compris. Attendez un peu.

VITTORIA. — Si vous avez quelque chose à faire, ne vous gênez pas.

GIACINTA. — Rien du tout. On vient seulement de me dire que le dîner est servi, et que mon père veut se mettre à table.

VITTORIA. — Je vous laisse.

GIACINTA. — Non, non! restez, vous êtes libre.

VITTORIA. — Je ne voudrais pas que M. votre père pût s'inquiéter.

GIACINTA. — En vérité, il est un peu exigeant.

VITTORIA. — Je vous éviterai cet ennui. (*Elle se lève.*)

GIACINTA. — Si vous voulez nous tenir compagnie, vous me ferez plaisir. (*Elle se lève également.*)

VITTORIA (*à part*). — Je suis presque tentée de rester, tant je suis curieuse de voir cet habit.

GIACINTA (*allant vers le fond de la scène*). — J'ai compris, ne voyez-vous pas? Dans quelques instants.

VITTORIA. — A qui parlez-vous?

GIACINTA. — Au domestique qui me tourmente. Ces gens-là n'entendent rien à la civilité.

VITTORIA. — Mais je n'ai vu personne!

GIACINTA. — Moi j'ai vu quelqu'un.

VITTORIA (*à part*). — Je comprends. — (*Haut.*) Mademoiselle Giacinta, au revoir!

GIACINTA. — Adieu, chère; aimez-moi bien. Je vous assure que je vous aime beaucoup.

VITTORIA. — Soyez certaine que je vous le rends de tout mon cœur.

---

1. A trois heures de l'après-midi.

GIACINTA. — Embrassez-moi au moins avant de partir.

VITTORIA — Comment donc? ma chérie. (*Elles s'embrassent.*)

GIACINTA. — Mon trésor!

VITTORIA. — Adieu!

GIACINTA. — Adieu!

VITTORIA (*à part*). — Je m'efforce de dissimuler, mais je crève de jalousie.

GIACINTA (*à part*). — Je ne puis souffrir les envieuses.

§ 2.

Les coquettes.

Par opposition aux ingénues, Goldoni donne d'ordinaire à ses Béatrices un caractère plus décidé. Ce sont parfois des jeunes filles coquettes, plus souvent des femmes mariées ou des personnes d'âge mûr, officieuses aux amoureux. Tel est le cas dans la *Feinte malade,* où une jeune veuve, amie de Rosaura, pénètre son secret et lui fait épouser le médecin dont elle est éprise; Béatrice remplit le même rôle dans l'*Avocat vénitien* et dans nombre d'autres pièces.

Souvent encore, elle est la seconde femme d'un vieillard remarié, comme dans le *Père de famille,* la *Servante généreuse,* le *Poète fanatique,* l'*Homme prudent.* Elle a épousé le pauvre homme par intérêt et lui rend la vie difficile ainsi qu'aux enfants du premier lit. Parfois elle cherche à les faire déshériter au profit de ses propres enfants. La pièce alors tourne au drame. Ces Béatrices sont des Agrippines bourgeoises, qui ne reculent pas toujours devant le crime pour arriver à leurs fins.

Nous rentrons dans la comédie avec les mères coquettes, qui veulent accaparer pour elles les amoureux de leurs filles[1] et s'en

1. Le *Bon tuteur,* le *Trompeur,* le *Flatteur,* le *Cavalier de bon goût,* la *Femme adroite,* etc.

faire de respectueux sigisbées. L'âge même le plus avancé n'a pas toujours éteint ces feux mal recouverts par la cendre des années. Le *Joueur* nous en offre un exemple chez un personnage épisodique, la vieille Gandolfa. Elle a encore un adorateur, son contemporain Pancrazio. Ils comptent un siècle et demi à eux deux. Il y a plus de trente ans qu'ils s'aiment et, s'ils ne se sont pas épousés, ils n'ont pas cessé de se voir. Ils ont tous deux les cheveux blancs; le catarrhe les empêche de dormir, les rhumatismes les clouent à leur fauteuil, mais le cœur est resté jeune et ils sont encore jaloux. Ils entremêlent les conseils qu'ils se donnent sur le choix des meilleures pilules de retours sur le passé, et même de revenez-y pour le présent. Gandolfa trouve, il est vrai, Pancrazio un peu fatigué pour elle et il ne lui déplairait pas de rétablir l'équilibre des âges en prenant un époux plus gaillard. Elle accueillerait volontiers le jeune Florindo, qui la cajole par intérêt, quand les cartes l'ont mis à sec.

Gandolfa, dans une scène rappelant les imaginations plaisantes de Bélise, le prend de haut avec sa nièce qui la prie d'intervenir auprès de son père.

Ce sont là, dit-elle[1], des affaires dont je ne veux pas me mêler. Je suis encore demoiselle, et les demoiselles ne doivent pas s'occuper de mariages.... Si ce jeune homme vient dans la maison, il peut se faire que ce soit pour d'autres que pour vous. Ne suis-je pas, moi aussi à marier? Si je compte pas mal d'années, j'ai aussi beaucoup d'argent. Les gens avisés regardent au solide, et non à la jeunesse.... D'ailleurs, bien qu'âgée, je ne suis pas encore décrépite. Il me reste des couleurs sur les joues, de la chair sur les os et, pour me guérir, quand je ressentirai quelque incommodité, je n'aurai qu'à prendre des pilules.

Entre toutes les femmes, Goldoni préfère ses compatriotes, les

1. Acte II, scène 12.

Vénitiennes. Il manque rarement de placer leur éloge, soit dans ses pièces populaires, soit dans d'autres œuvres d'un ton plus relevé. Il vante leur grâce, leur esprit, leur désir de plaire, cette humeur souriante et facile qu'il exprime par le mot vénitien: *morbinosa*, intraduisible en français, et même en italien. Mais il vante en même temps leur honnêteté. Leur coquetterie est innocente; le masque et le carnaval autorisent bien des libertés et, si elles raillent les étrangers [1], c'est-à-dire les Italiens qui ne sont pas originaires des États vénitiens, le dialecte natal a tant de grâce dans leur bouche, ce zézaiement, parfois enfantin et ridicule chez les hommes, leur sied si bien qu'on ne saurait leur en vouloir. Ce parti pris favorable était d'ailleurs une précaution habile chez un auteur dramatique: « Je faisais, dit Goldoni dans ses *Mémoires* [2], ma cour aux femmes de mon pays, car pour plaire au public, il faut commencer par flatter les dames. » Parny ou Dorat n'auraient pas dit mieux.

§ 3.

Les actrices.

Goldoni ne fait guère d'exception à cette indulgence que pour les femmes de théâtre.

Il avait eu souvent à se plaindre de ses interprètes. Celles surtout, qui avaient l'oreille du public, ne se gênaient pas pour lui imposer leurs caprices. Ainsi Mme Medebac, la femme de l'impresario de Venise, avec lequel il contracta son premier engagement, était une malade imaginaire, qui avait souvent « des vapeurs de commande [3] », arrêtant ainsi une pièce en plein suc-

1. *Le morbinose.*
2. T. II, p. 321.
3. *Mémoires*, t. II, p. 79.

cès. Pour la guérir, il suffisait d'ailleurs de proposer son rôle à une autre; elle se trouvait rétablie sur-le-champ. Goldoni la fit se jouer elle-même dans la *Feinte malade*. « Elle s'en aperçut un peu, dit-il, mais trouvant son rôle charmant, elle voulut bien s'en charger et le rendit en perfection. »

D'autres fois la satire est moins voilée. L'auteur introduit sur la scène des chanteurs ou des comédiens, qu'il représente avec tous les ridicules inhérents à leur profession. Deux pièces roulent tout entières sur ce sujet : *Le théâtre comique* et l'*Impresario de Smyrne*.

La première, dont j'ai déjà parlé à propos des théories dramatiques de Goldoni, fait en outre la critique des acteurs de la *commedia dell' arte*. L'auteur blâme leur prononciation, qui supprimait pour l'oreille les syllabes finales, la rapidité de leur débit, leur cantilène déclamatoire dans les morceaux d'apparat, leurs gestes exagérés, leurs deux bras ballants s'agitant à la fois, leur indifférence à l'action, lorsqu'ils étaient en scène sans parler, et les regards qu'ils tournaient alors vers le parterre et les loges. Aussi étaient-ils pris à l'improviste quand, leur interlocuteur ayant finit sa irade, c'était à eux de parler à leur tour.

L'opéra, né en Italie, sur ce sol si propice à tous les arts, y faisait dès lors une concurrence redoutable à la comédie. Goldoni néglige rarement l'occasion de décocher aux chanteurs, et surtout aux cantatrices, quelques traits satiriques. Il raille notamment leurs prétentions à passer pour des virtuoses, mot qui s'est francisé depuis, mais qui se prenait alors dans son sens étymologique [1].

Les virtuoses italiens étaient alors de singuliers personnages, et bien dignes de tenter le pinceau d'un satirique. M. Vittorio

1. *Virtù*, habileté, science.

Malamani, dans son intéressant opuscule sur le *Dix-huitième siècle à Venise*[1], nous en fait un curieux portrait :

Les gens du monde les traitaient avec un superbe dédain, les interpellant par *vous* et par *tu*[2], et leur donnant des surnoms qui rappelaient l'humilité de leur naissance.... Mais, étrange contradiction ! si quelqu'un d'entre eux se faisait une réputation, c'était à qui les honorerait davantage, au point qu'ils se prenaient pour des célébrités et se croyaient supérieurs aux grands de la terre. Tous, même les plus humbles, étaient d'ailleurs pleins de prétentions. Ils gardaient sur la tête leur chapeau, qui y semblait vissé, même lorsqu'ils s'adressaient à des personnes considérables, « par crainte de s'enrhumer », disaient-ils, et ils se contentaient d'ordinaire de saluer d'un signe de main. Ils chantaient le plus souvent la bouche à demi fermée et les dents serrées, sans doute pour que le public ne pût entendre un mot des paroles, croyant peut-être rendre ainsi service au poète. Quand deux virtuoses étaient en scène, tandis que l'un faisait à l'autre un récit tragique, ou chantait une ariette, son partenaire au lieu d'écouter, saluait les masques des loges d'avant-scène, souriait aux musiciens de l'orchestre, faisait la conversation avec les figurants, prenait du tabac et se mouchait. Hors de la scène, le chanteur recherchait, à tout prix, la protection de quelque grand, pour faire suivre son nom sur le livret des qualifications de : virtuose de cour, de chambre, de campagne, du comte de tel lieu, du marquis de tel autre, du cavalier un tel. En général, les ténors et les basses savaient un peu le contre-point et composaient eux-mêmes leurs airs, refusant superbement ceux du maestro. Ils les chantaient sur la scène en battant la mesure avec les mains et les pieds.

Les castrats, qu'une coutume barbare entretenait encore en Italie, avaient, comme les femmes, la taille emprisonnée dans un

1. *Il settecento a Venezia*. I. La satira del costume, 2e édition, 1891. Turin-Rome.

2. On sait qu'en Italie on ne parle qu'à la troisième personne aux gens d'un certain rang.

corset, se faisaient la barbe deux fois par jour et n'allaient nulle part sans un arsenal de miroirs, de mouches, de fards, de pommades, d'eaux de senteur et d'autres objets de toilette féminine. Ils se faisaient néanmoins donner de l'*illustrissimo* et mettaient leur amour-propre à raconter qu'ils appartenaient à de bonnes familles et n'avaient subi leur humiliante opération qu'à la suite d'une maladie, et non à cause de l'avidité de leurs parents. Il y avait cependant à Naples, ainsi que dans les États romains, des spécialistes de l'émasculation et un conservatoire établi tout exprès pour donner l'éducation musicale aux enfants mutilés. Les chanteurs le prenaient de haut avec les comédiens; ils traitaient ceux-ci de pauvres diables, de simples amuseurs de tréteaux, tandis qu'eux-mêmes se qualifiaient d'artistes et de professeurs de musique.

Goldoni, qui défendait naturellement les comédiens, fait payer la chanteuse Éléonore, du *Théâtre comique,* pour la corporation tout entière. A défaut d'engagement dans une troupe lyrique, elle est trop heureuse d'obtenir par faveur son admission comme actrice, et promet de faire son possible pour apprendre en conscience son nouveau métier.

L'Impresario de Smyrne[1] est un bon Turc fraîchement débarqué à Venise, à qui l'on persuade qu'il ferait une excellente affaire en engageant pour les Échelles du Levant une troupe d'opéra. Il n'entend rien à ce genre d'affaires et charge de lui recruter des artistes le courtier Nibio et le comte Lasca. Ce dernier est le protecteur-né des chanteurs, et surtout des cantatrices, quand elles sont jolies; il va les voir à leur hôtel, leur demande une audition et leur procure des engagements, mais en tout bien tout honneur. C'est l'artiste qu'il aime et non la femme.

1. *L'impresario delle Smirne.*

Goldoni nous présente successivement dans cette pièce trois types de chanteuses, une Florentine, une Bolonaise et une Vénitienne, toutes d'ailleurs sans talent et sans études sérieuses. Néanmoins elles veulent chacune un engagement de *prima-donna ;* les seconds rôles seraient indignes d'elles. Elles ne marchent qu'avec un cortège d'oiseaux, de chiens et d'animaux de toute espèce ; celles qui tiennent à se donner une apparence respectable, ont en outre une vieille femme pour leur servir de mère, et un frère ou quelque autre membre d'une famille imaginaire. Elles considèrent les *dilettanti* comme des banquiers naturels, qui doivent payer leurs fournisseurs et subvenir à leurs besoins. Mais cette chance est rare; elles sont trop heureuses de s'expatrier pour tenter la fortune, car elles ont recueilli plus de sifflets que de bravos dans les petites villes où elles ont paru jusque-là. Leur vanité cherche encore à donner le change sur les motifs de cette résignation : ce n'est pas qu'elles aient besoin d'engagement ; elles veulent seulement, disent-elles, voir du pays et raconter à leur retour des choses curieuses à leurs amies.

Les chanteurs ne valent guère mieux; le soprano a tous les ridicules des femmes dont il imite la voix et y ajoute celui de paraître d'un sexe qui n'a jamais été le sien. Le ténor refuse de se séparer de la prima-donna, avec laquelle il roucoule les duos d'amour. Tous ne savent d'ailleurs qu'un ou deux airs, et un pauvre diable de poète, attaché à la troupe, muni des œuvres complètes de Métastase, d'Apostolo Zeno et d'un dictionnaire de rimes, se charge de leur improviser sur commande des paroles nouvelles pour rajeunir leur répertoire trop connu. Le pauvre Turc, ne sachant auquel entendre, se hâte de se rembarquer, en payant une indemnité à tous ces faméliques.

Cependant, si les dehors laissent à désirer, Goldoni a bien soin

de nous faire remarquer qu'au milieu de ce roman comique, les mœurs sont en général respectées. Les cantatrices acceptent les présents de leurs admirateurs comme un hommage à leur talent, et non comme une offense à leur vertu. La danseuse du *Café,* la cantatrice Olivetta de la *Fille obéissante* n'ont, du moins en apparence, que des vues honnêtes. Cette dernière accepte bien des entretiens confidentiels avec un comte Ottavio, homme aussi bizarre que généreux, et son père a soin de se retirer discrètement en pareil cas. Mais on peut penser ce que l'on voudra; quand on n'est ni trop soupçonneux, ni trop malveillant, la morale reste sauve.

Il en est autrement d'un des personnages de la *Banqueroute,* la chanteuse Clarisse. Elle ruine galamment le vieux Pantalon et Goldoni rend à merveille la désinvolture qu'elle apporte à cette besogne facile, car le marchand est amoureux et naïf. Il a prêté jadis trente sequins à sa maîtresse et les lui réclame au moment de déposer son bilan. Celle-ci lui répond [1] par le billet suivant :

Mon cher monsieur Pantalon,

Je suis pénétrée de votre malheur, et ce qui augmente ma peine, c'est d'être hors d'état de vous aider. Vous dites m'avoir prêté trente sequins ; je ne m'en souviens pas et, d'ailleurs, s'il en était ainsi, vous auriez de moi une obligation ou un reçu.

Songez bien que vous êtes vous-même la cause de votre malheur, car, si vous ne vous étiez occupé que de moi, vous ne vous trouveriez pas aujourd'hui dans cette position. Vous ne pouvez pas dire que j'aie été la cause de vos malheurs ; pendant les deux années que vous avez fréquenté chez moi, vous m'avez causé plus d'embarras que je ne vous en ai donné moi-même. Pensez donc à vos affaires ; je ne puis, pour vous venir en aide, changer mon train de maison et, moins encore,

1. Acte Ier, scène 6.

me priver du nécessaire. Il est inutile de me tourmenter de vos lettres, j'ai une forte migraine qui m'accable en ce moment. Cela ne m'empêche pas de vous assurer que je reste l'amie sincère que vous connaissez.

Mais les affaires de Pantalon s'arrangent; il obtient son concordat et fait cadeau à la chanteuse de l'argent prêté. La proie est bonne ; il faut la ménager, et Clarisse répond avec tranquillité dans une seconde lettre :

Mon cher ami,

Je suis charmée d'apprendre que vos affaires reprennent une meilleure tournure, et je vous assure que j'étais dans la plus grande inquiétude à votre sujet. Ne tenez aucun compte de ce que je vous ai écrit précédemment; un mal de tête fou m'ôtait la liberté de penser. Si vous avez la bonté de venir me voir, nous reparlerons des trente sequins, et soyez certain que vous pouvez disposer de moi. Je vous prie donc de m'apporter quelque consolation par votre présence, et vous assure que je suis et resterai toujours, avec la plus sincère tendresse, la véritable amie que vous connaissez.

A cette lecture, Pantalon est persuadé que les conseils de défiance qui lui ont été donnés n'étaient inspirés que par la jalousie. Il a bien promis de se corriger et de renoncer aux chanteuses. « Mais une femme comme celle-là, dit-il, c'est une perle, elle a si bon cœur ! J'ai bien juré d'être raisonnable, mais nullement de me faire ermite. » Voilà comme on retourne les gens quand on sait s'y prendre. Pauvre Pantalon ! dupe de ta simplicité et de tes passions tardives ! Quand on est tombé une fois aux mains des Clarisses, elles vous tiennent si bien qu'on ne leur échappe qu'après y avoir tout laissé, cœur, santé et honneur !

§ 4.

Les soubrettes.

De tous les rôles de femme, les seuls qui se détachent avec quelque relief chez Goldoni sont ceux des soubrettes. Il avoue dans ses *Mémoires* avoir toujours eu un faible pour elles. Les actrices, qui remplissaient ces rôles, étaient d'ailleurs les meilleures de la troupe : il leur fallait unir l'ancien brio, la coquetterie mutine, les saillies spirituelles de la comédie improvisée aux études qu'exigeait la réforme du théâtre. Mais aussi, quand elles réunissaient les dons naturels au travail exigé dès lors sur la scène, elles étaient assurées du succès. C'est pour satisfaire à son propre goût, non moins qu'à celui du public et aux désirs de ses principales interprètes de paraître dans un rôle à effet, que Goldoni a écrit tant de pièces où la première place appartient à l'emploi des soubrettes[1].

Quelques-unes, et ce ne sont pas celles que je préfère, appartiennent au genre sérieux ; ainsi dans la *Servante généreuse,* dont il a été question précédemment, l'héroïne se dévoue à son jeune maitre et le fait rentrer en grâce auprès de son père ; la *Femme vindicative* met au contraire la discorde dans la maison et veut se faire épouser par le fiancé de sa maîtresse, mais ses fourberies se découvrent, et elle est chassée honteusement à la fin ; la *Gouvernante* est le type souvent reproduit de la servante maitresse ; la *Servante reconnaissante,* pleine d'une sentimentalité banale, fut le début assez peu favorable de l'auteur à Paris[2].

1. La Femme de charge (la *Gastalda*) ; la Brave femme (la *Donna di garbo*) ; la Soubrette spirituelle (la *Cameriera brillante*) ; la Gouvernante (la *Donna di governo*) ; la Femme vindicative (la *Donna vendicativa*) ; les Tracasseries domestiques (*I puntigli domestici*) ; la Servante généreuse (la *Serva amorosa*) ; la Belle aubergiste (la *Locandiera*), etc.

2. Grimm, *Correspondance littéraire,* édit. Tourneux, t. V, p. 276.

Goldoni est plus heureux lorsqu'il nous peint la soubrette traditionnelle, gaie, vive, pimpante sous son costume éclatant, qui dégage la taille et fait valoir les avantages personnels de la femme. C'est la *Cameriera brillante;* la Jacopina du *Trompeur,* qui rappelle les Lisettes de notre théâtre[1], la Corallina du *Bon tuteur,* qui prête les mains à l'enlèvement de sa maîtresse et ne sait pas résister au sourire de quelques sequins reluisant au soleil; Marionnette, la camériste française de la *Veuve rusée,* qui plaide auprès de sa maîtresse la cause de son compatriote M. Le Blau. Dans la *Famille de l'antiquaire* et dans les *Tracasseries domestiques,* Colombina et Corallina jouent le principal rôle, et leur esprit en sauve l'odieux. Elles attisent et enveniment les dissensions, en tirent profit, prennent des deux mains et reçoivent au dénouement la juste punition qui leur est due.

Au type des soubrettes on peut encore ramener les rôles *à transformation,* dont Goldoni fit si souvent usage pour montrer le talent de ses interprètes sous toutes ses faces: tour à tour piquantes et attendries, mêlant le rire aux larmes, l'esprit au sentiment et tournant les têtes en paraissant s'adresser au cœur.

1. Voir notamment acte II, scène 1, et acte III, scène 7.

III.

LES VALETS.

Les valets ne sont pas moins nécessaires à l'action que les suivantes. Pour ce personnage la tradition était ancienne en Italie. Elle remontait aux Daves et aux Getas de la comédie romaine; elle se poursuivait dans les valets de la comédie érudite, confidents et auxiliaires naturels des jeunes amoureux. Enfin la comédie populaire avait consacré ce type dans les Truffaldins, les Arlequins, les Trappolas, dont nos Scapins descendent en ligne directe.

Goldoni, qui voulait réformer, mais non remplacer la comédie improvisée, s'approprie ces personnages en les modifiant. Les valets peuvent se ramener à deux types, dont les noms varient, mais dont le caractère fondamental reste toujours le même: Arlequin et Brighella. Tous deux sont Bergamasques et gardent l'usage de leur dialecte; mais le premier est lourd, niais, goinfre et paresseux, tandis que le second est plus fin, s'il a les mêmes vices. Arlequin n'est d'ailleurs qu'un simple valet; Brighella occupe en général un rang plus élevé dans la domesticité; il s'élève même aux fonctions lucratives d'intendant (*maestro di casa*).

Dans les pièces militaires: la *Guerre*, l'*Imposteur*, l'*Amant militaire,* Brighella se transforme en sergent, tandis qu'Arlequin est vivandier, ou simple recrue. C'est à ce dernier qu'échoient les plaisanteries traditionnelles, écho de la comédie improvisée. Il estropie les mots [1], confond les personnages et, comme il ne sait

1. Voir un passage très curieux du *Cavalier de bon goût,* acte II, scène 4. Il y a là une série d'*à peu près* sur les noms des plats, offrant des quiproquos d'un comique peu relevé, mais qui devaient faire éclater de rire le parterre. C'était une concession à l'ancien goût du public pour la *commedia dell'arte.* On ne détruit que ce qu'on remplace.

pas lire[1], il porte aux uns les billets destinés aux autres. Sa simplicité ne l'empêche pas de voler ses maîtres quand il le peut, mais sa sottise le fait se trahir.

Dans la *Banqueroute,* Arlequin s'appelle Truffaldin. Il connait et sert les vices de Pantalon, qui le traite en confident et en ami. Truffaldin, dans un moment d'expansion, se vante de n'être pas comme ces valets infidèles qui ont d'ordinaire trois ou quatre petits vices, plus coquets les uns que les autres. Ils aiment à jouer et qui paie les différences? la caisse du patron. Ils ont une maîtresse, comment l'habillent-ils? avec les marchandises du maître? Ils vont à l'opéra et à la comédie, toujours aux dépens de celui qu'ils servent. S'ils se divertissent avec des amis, c'est encore le maître qui fait les frais. S'ils restent à la boutique, à quoi passent-ils leur temps? A dauber sur le patron et à conter ses secrets.

Pantalon pense bien que, pour être si au courant de ces pratiques, Truffaldin doit s'y être quelque peu adonné lui-même. Il l'interroge d'un air bonhomme[2]. Il veut donner, dit-il, une petite fête galante et ne serait pas fâché pour l'égayer de connaitre quelques vertus peu farouches, si Truffaldin peut les lui indiquer. Le niais s'enferre.

TRUFFALDIN. — Mon cher patron, s'il ne s'agit que de vous rendre service, fiez-vous à moi. Je sais l'adresse de quatre ou cinq coquines. Nous les ferons venir.

PANTALON (*à part*). — Le vaurien! — (*Haut.*) Dis-moi un peu en confidence. Je voudrais, s'il se peut, m'indemniser de mes dépenses. Nous mettrons des tables de jeu. Je taillerai une banque, et je voudrais que tu m'assistasses en masque et me servisses de croupier. Connais-tu la bassette?

---

1. « Savez-vous lire? sans vous offenser », demande Truffaldin au docteur de la *Banqueroute.*

2. Acte III, scène 1re.

TRUFFALDIN. — Monsieur, laissez-moi faire et taillez tranquillement... Je veillerai sur les pontes. Je suis au courant de tout ce qui concerne le jeu.

PANTALON (*à part*). — Le fripon! —(*Haut.*) Mon cher Truffaldin, je veux te faire une autre confidence. Je sais que tu m'aimes, tu m'assisteras encore... J'ai l'intention de faire quelque présent aux dames...; on pourrait leur offrir un coupon de drap, des galons ou d'autres cadeaux galants pris dans ma boutique.

TRUFFALDIN. — Assurément, les dames aiment infiniment ces sortes de choses. Ainsi moi, quand je leur en porte... — (*Se ravisant.*) Et comment vous y prendrez-vous?

PANTALON. — Ce qui m'ennuie, c'est que mon fils est toujours au comptoir. C'est un grand embarras, un grand sot, que ce garçon!

TRUFFALDIN. — Il est insupportable. Avare, ennuyeux, méchant....

PANTALON. — Holà! c'est ainsi que tu parles de mon fils? Songe bien que lui aussi est ton maître. Je croyais que tu ne disais jamais de mal des patrons?

TRUFFALDIN. — Si je parle ainsi, c'est qu'il ne peut m'entendre.

PANTALON. — Bravo! Comment donc nous y prendre pour qu'il ne s'aperçoive de rien?

TRUFFALDIN. — Laissez-moi faire. On ferme la boutique de bonne heure, vous aurez tout ce que vous voudrez.

PANTALON. — Mais comment feras-tu si la boutique est fermée?

TRUFFALDIN. — Ne vous occupez de rien, vous serez bien servi.

PANTALON. — Tu es un homme d'esprit, un bon ami. Dis-moi ton secret. Tu sais que tu peux avoir confiance en moi. N'aurais-tu pas par hasard quelque fausse clef?

TRUFFALDIN. — Chut! que personne ne nous entende! Oui, monsieur, j'ai une clef qui ouvre la boutique.

PANTALON. — Mon cher ami, fais-la-moi donc voir.

TRUFFALDIN. — Mais.... ne croyez pas au moins que je m'en serve pour des friponneries. Je suis un honnête garçon. Savez-vous pourquoi je me suis fait faire cette clef?

PANTALON. — Pourquoi?

TRUFFALDIN. — Parce que les maîtres dorment souvent assez tard;

ils gardent la clef dans leur chambre, et je puis ainsi ouvrir la boutique le matin de bonne heure.

PANTALON. — Le cher garçon! l'aimable Truffaldin! Fais-moi donc voir cette clef.

TRUFFALDIN. — La voilà, mais chut!

PANTALON. — Chut! — (*Il prend la clef.*) Eh bien, monsieur l'honnête homme, qui ne jouez pas, qui ne dérobez rien, qui n'avez pas de maîtresses et qui ne dites pas de mal des maîtres, allez vivement vous faite pendre ailleurs, et ne remettez jamais les pieds chez moi, ni à la boutique. Rendez grâce au ciel de ce que je ne vous envoie pas aux galères.

TRUFFALDIN. — A moi cette trahison? à un ami de ma sorte?....

Brighella ne s'abaisse pas à de semblables friponneries. Il se croit plus honnête, car il vole en grand. Intendant du *Prodigue,* il se fait une fortune aux dépens de son maître; mais comme il sait écrire, il a soin de tenir ses comptes en règle et c'est avec plus d'adresse qu'il est coquin. Au besoin, il se transforme en poète pour flatter la manie de son patron[1]. Il est gourmet, et non gourmand. Il s'établit si bien dans la maison que les autres domestiques ne connaissent plus que lui et refusent d'obéir aux ordres directs du maître.

En général, Arlequin reste plus fidèle à la tradition de la *commedia dell' arte,* qui en faisait un personnage purement comique. Brighella a accès dans la tragédie bourgeoise. Il devient alors vertueux et estimable, mais trop souvent ennuyeux. Il ressemble au Figaro vieilli de Beaumarchais dans la *Mère coupable.* C'est le respectable intendant à cheveux blancs, qui a vu naître son jeune maître et a pour lui un sentiment complexe, fait d'affection presque paternelle et de respect pour l'ancienneté de sa race. Sous la Révolution, il restera en France pendant que le seigneur émi-

1. Le *Poète fanatique.*

grera. Il feindra au besoin d'adopter les nouveaux principes, rachètera les biens patrimoniaux confisqués et sera trop heureux de les restituer plus tard, en tendant la clef du château à son légitime propriétaire avec ces mots : « Monseigneur, tout cela est à vous, je n'en étais que le dépositaire. »

C'est ainsi que l'esprit sentimental du siècle se fait sentir, même chez les personnages sur lesquels la tradition avait le plus fortement marqué son empreinte. La transition est parfois insensible, et Brighella, même devenu le héros de quelque drame attendrissant, garde encore des traces de son ancienne origine. On n'a pas été fripon pendant des siècles sans qu'il en reste un souvenir ; sous l'habit respectable du marguillier édifiant et considéré on voit parfois passer quelque lambeau du costume bariolé, porté depuis l'antiquité par ces représentants de la classe servile, qui se vengeait par des lazzi du triste sort que lui faisaient les lois.

CHAPITRE VII.

GOLDONI A PARIS.

La Comédie italienne à Paris en 1760. — Fusion avec l'Opéra-Comique. — Propositions faites à Goldoni de venir en France. — Il accepte. — Préparatifs de voyage. — Départ de Venise — Arrivée à Paris. — État du théâtre italien — Débuts de Goldoni. — Pièces qu'il compose pendant son séjour en France. — Relations avec Voltaire, Diderot et Rousseau. — Goldoni devient maitre de langue italienne de Mesdames de France — Le *Bourru bienfaisant.* — Opinions de Mme d'Épinay, de Grimm, de Collé, de Mme du Deffand. — L'*Avare fastueux.* — Dernières années — Publication des *Mémoires.* — Tristes conséquences de la Révolution pour Goldoni. — Sa mort.

Vers 1760, la comédie italienne de Paris voyait se refroidir le goût que le public avait montré jusque-là pour ce genre de spectacle. Établis en France depuis Henri III[1] les comédiens italiens avaient été plusieurs fois renvoyés, puis rappelés. Depuis 1716, ils étaient établis à Paris d'une manière permanente. Mais aux pièces d'abord jouées exclusivement dans leur langue ils avaient joint, au XVIIIe siècle, des pièces écrites dans la nôtre par Dufresny, Regnard, Lesage, Marivaux, Lenoble, Brugière, de Barante et d'autres auteurs, qui trouvaient sur ce théâtre plus de liberté qu'à la Comédie-Française. Cependant, malgré cette attraction, il n'y avait pas à Paris assez de personnes au courant de la langue et de la littérature italiennes, dont les œuvres formaient le fond du répertoire, pour faire prospérer le théâtre.

---

1. Voir sur l'établissement et les vicissitudes de la Comédie italienne en France, le livre de M. Larroumet sur *Marivaux.* Il y donne des indications bibliographiques très complètes sur les sources de cette histoire. On ne peut guère y signaler qu'une lacune : l'absence de toute mention des *Mémoires* de Goldoni, qui parle avec détail de la Comédie italienne en France et des travaux qu'il fit pour elle de 1762 à 1780, t. III, *passim.*

On trouvait aussi que ce répertoire n'était pas assez varié. C'étaient toujours les mêmes canevas, dont une partie a été recueillie dans le *Théâtre italien* de Gherardi[1]. On sentait donc le besoin de renouveler un genre usé en faisant appel à l'homme qui avait réformé la scène au delà des Alpes. L'ambassadeur de France à Venise fut chargé de proposer à Goldoni un engagement de deux ans, analogue à ceux qu'il avait contractés avec les théâtres de sa ville natale[2]. Cette offre était faite par le comédien Zanuzzi au nom des premiers gentilshommes de la Chambre du roi, ordonnateurs des spectacles de Sa Majesté. Pour lever tout empêchement, le duc d'Aumont s'engageait même, s'il le fallait, à demander l'autorisation officielle du gouvernement de la République.

Goldoni était alors pensionnaire du duc de Parme; il avait en outre un traité avec le théâtre de Saint-Luc. Mais le métier d'auteur à gages ne l'avait pas enrichi. Il songeait déjà « aux tristes jours de la vieillesse », car il avait dépassé la cinquantaine et, comme la République de Venise ne pouvait lui assurer d'état fixe, il adhéra aux propositions qui lui étaient adressées et obtint sans trop de difficulté la liberté de partir. Il devait avoir en France 6,000 livres d'appointements fixes et s'engageait pour ce prix à fournir de pièces nouvelles les comédiens italiens de Paris.

Mais il ne voulait pas quitter Venise en laissant le théâtre Saint-Luc dans l'embarras. Il y donna encore quelques pièces pour terminer la saison du carnaval et fixa son départ au mois

1. Paris, 1700, 6 vol. in-12.

2. Après le départ de Goldoni, une troupe française composée de vingt-six acteurs et actrices, vint par contre jouer à Venise, en 1780. Elle n'eut pas beaucoup de succès; on trouva que les acteurs criaient trop fort (*strillano*) à la mode française. (Lettres de Louis Ballarini, *Studi e ricerche di storia e d'arte*, par P. Molmenti.)

d'avril 1762. Le voyage se fit à petites journées; Goldoni s'arrêta à Bologne, à Parme, à Plaisance, composant en route des opéras-comiques, faisant sa cour à l'infant de Parme et à la duchesse douairière, en sorte qu'au bout de trois mois il n'était pas encore arrivé à Gênes, patrie de sa femme, où il voulait aussi faire séjour. Il s'y embarqua pour la France et, après avoir manqué de périr dans un naufrage pendant la traversée du golfe du Lion, il passa le Var « en invoquant l'ombre de Molière ». Il allait enfin voir la patrie du grand comique, pour qui il professait une si vive admiration. Il avait sans doute le pressentiment que, sur ce sol nouveau, son talent allait se renouveler et s'élever à une hauteur qu'il n'avait pas encore atteinte. Il apprit en route une nouvelle intéressante : les comédiens italiens avaient obtenu la suppression de l'Opéra-Comique et la réunion du répertoire de ce théâtre au leur, ce qui leur permettait de varier les spectacles et les autorisait à y introduire la musique et la danse.

Goldoni était attendu avec impatience; on trouvait même qu'il ne se hâtait guère de remplir son engagement. Déshabitués des mœurs italiennes par un long séjour à Paris, ses compatriotes avaient compté sans la nonchalance vénitienne, qui empêchait Goldoni de se presser. Il trouva à Villejuif, deux membres de la troupe, venus à sa rencontre pour lui faire les honneurs de la capitale; c'étaient Zanuzzi lui-même et Mme Savi[1]. Tout étonné

1. Après la réunion avec l'Opéra-Comique, la troupe italienne comptait quinze acteurs, dont trois provenaient de l'Opéra-Comique, et treize actrices, dont deux avaient appartenu à ce théâtre. Les comédiens en vogue étaient Charles Bertinazzi, dit *Carlin,* qui jouait les Arlequins; du Hesse, valet; la Ruette, qui n'avait qu'un filet de voix, mais le dirigeait avec tant d'art que son nom est devenu celui d'une spécialité au théâtre ; Mme Favart; Camille, excellente soubrette ; Collalto, qui adapta pour Paris les *Deux jumeaux vénitiens,* de Goldoni ; Zanuzzi, premier amoureux, dit *Vitalbino;* Balletti, fils

de la grandeur de la ville, il passa les premiers temps de son séjour à visiter Paris, à observer les mœurs françaises, nouvelles pour lui, à suivre les représentations du théâtre afin de se former une idée du goût du public.

Si la fusion des genres paraissait avoir ramené la vogue [1], ce n'était que les jours d'opéra-comique ; les jours des Italiens, dit Goldoni [2], la salle était vide, et Grimm écrivait [3] que l'engagement du poète vénitien ne pouvait être que de « l'argent perdu », car « le nombre de ceux qui possèdent la langue italienne n'est pas assez considérable pour donner à ce spectacle un concours suffisant..., et le parterre ne peut être sensible au mérite des acteurs qui parlent une langue qu'il n'entend pas ». Les connaisseurs n'étaient guère plus satisfaits, car le séjour des Italiens en France, où plusieurs d'entre eux étaient nés, leur avait fait perdre « jusqu'à la déclamation de leur langue maternelle [4] ».

D'autre part Goldoni voyait avec étonnement ses compatriotes ne donner à Paris que des pièces à canevas du genre de celles qu'il avait réformées en Italie, et des comédiens vivant dans une capitale, dont le goût formait celui de l'Europe, rester fidèles à un système démodé. Il eut bien de la peine à les amener à ses vues. « Les

---

de Mme Riccoboni, la célèbre Flaminia ; Mme Savi, première amoureuse, et Mme Piccinelli, qui tenait les seconds rôles de cet emploi. C'était plutôt une chanteuse qu'une comédienne.

Les deux troupes d'opéra-comique et de comédie italienne, bien que confondues en société, avaient un répertoire distinct. Les Italiens jouaient la comédie improvisée, à demi-masque couvrant toute la partie supérieure de la figure, du front à la bouche, sauf les femmes.

1. Bachaumont dit qu'on « courait avec fureur à ce spectacle ». *Mémoires secrets*, 28 février 1762.

2. *Mémoires*, t. III, p. 16.

3. *Correspondance littéraire*, édit. Tourneux. t. V, p. 276.

4. Grimm, octobre 1772, édit. Tourneux, t. X, p. 70-71.

uns, dit-il[1], persistaient en faveur des pièces écrites : les autres pour les canevas. On tint une assemblée sur mon compte. J'y étais présent ; je fis sentir l'indécence de présenter un auteur sans dialogue. Il fut arrêté que je commencerais par une pièce dialoguée. »

Cette pièce de début a pour titre l'*Amour paternel ou La servante reconnaissante*[2]. C'est une des plus faibles de Goldoni. Grimm, dont le goût est si sûr et qui, bien qu'étranger, écrivait dans notre langue tout autrement que le Vénitien, ne s'y trompa pas. Il relève dans cette œuvre « les bassesses et les compliments fades pour le peuple de Paris, un mélange monstrueux de pathétique et de bouffonneries[3] ».

« En se donnant la peine d'écrire des pièces régulières, ajoute-t-il, il fallait en bannir les masques. L'auteur a fait trop ou trop peu pour le théâtre de son pays. On ne s'accoutume pas à voir une scène de bouffonnerie succéder à une scène de comédie véritable. Il faut que la comédie à masques reste ce qu'elle est : un canevas dont les scènes ne sont point écrites, mais abandonnées au génie et à la verve des acteurs. C'est la chaleur avec laquelle ils improvisent qui rend ce genre amusant. Si vous les obligez à réciter par cœur, vous leur ôterez bien vite leur principal agrément. Ce peuple a un tour de génie jusque dans ses extravagances. »

Dix ans après, le même critique jugeait moins sévèrement Goldoni. Après avoir vu l'*Épouse persane,* il écrit : « C'est une de ses meilleures pièces[4] ; elle m'a paru un bel ouvrage et, ce qui n'est

1. *Mémoires,* t. III, p. 23.

2. *L'Amore paterno* o sia *La serva riconoscente* (1763).

3. *Correspondance littéraire,* édit. Tourneux, t. V, p. 276.

4. Grimm, *Correspondance littéraire,* édit. Tourneux, t. X. p. 70-71. Bachaumont (26 septembre 1772) ajoute que l'*Épouse persane* a eu peu de succès. La parodie, l'*Épouse bergamasque,* avait plus amusé.

pas commun chez lui, un ouvrage bien écrit, autant qu'il m'a été possible d'en juger en l'entendant estropier par nos acteurs d'une manière révoltante. »

L'*Épouse persane* avait été composée en Italie (1753), mais Goldoni, avec sa fécondité ordinaire, écrivit vingt-quatre pièces nouvelles dans l'espace des deux années de son engagement. La plupart ont enrichi la nécrologie des ouvrages mort-nés, dont on trouve les titres et l'analyse dans l'*Almanach des spectacles* et dans les *Anecdotes dramatiques* [1]. Plusieurs cependant eurent beaucoup de succès : Les *Amours d'Arlequin et de Camille*, la *Jalousie d'Arlequin*, les *Inquiétudes de Camille*, forment une sorte de trilogie ou de roman comique, dont les personnages étaient empruntés aux masques traditionnels. Écrites d'abord à canevas, ces pièces furent ensuite mises en dialogue et envoyées en Italie par l'auteur, à qui, dans son exil, sa patrie réclamait de nouvelles pièces. Grimm qualifie cette suite dramatique « de chef-d'œuvre de

1. Paris, 1775, t. III, p. 210. Voici, d'après ce dernier recueil, l'énumération des pièces données par Goldoni à la Comédie italienne de Paris :

L'*Enfant d'Arlequin perdu et retrouvé* ; les *Deux rivaux* ; les *Amours d'Arlequin et de Camille* ; la *Jalousie d'Arlequin* ; les *Inquiétudes de Camille* ; *Arlequin, valet de deux maîtres* ; *Arlequin, héritier ridicule* ; la *Famille en discorde* ; l'*Éventail* ; le *Portrait d'Arlequin* ; le *Rendez-vous nocturne* ; l'*Inimitié d'Arlequin et de Scapin* ; *Arlequin complaisant* ; l'*Amitié d'Arlequin et de Scapin* ; *Camille, aubergiste* ; *Arlequin dupe vengée* ; *Arlequin philosophe* ; *Arlequin et Camille, esclaves en Barbarie* ; *Arlequin charbonnier* ; la *Bague magique* ; les *Cinq âges d'Arlequin* ; l'*Épouse persane*.

Il faut ajouter à cette nomenclature les pièces suivantes reçues et non représentées :

Les *Deux Italiennes* ; l'*Esclave généreuse ou la générosité de Camille* ; les *Marchands* ; *Scapin jaloux* ; les *Ruses innocentes de Camille* ; le *Gondolier, ami d'Arlequin* ; le *Bon et le mauvais Génie*.

Les comédiens italiens avaient également donné, avant l'arrivée de Goldoni à Paris, des pièces écrites par lui en Italie, ou même simplement parodiées d'après ses œuvres, telles que les *Bossus rivaux* (1er février 1762), de Riccoboni, imités de la *Favola dei tre gobbi*, jouée à Venise en 1750.

naturel, de vérité, d'imagination et de finesse ». Il se laissait même aller à ce point au pathétique qui était mêlé à l'intrigue comique, qu'à certaines scènes entre Arlequin et Camille « il ne pouvait, dit-il, s'empêcher de pleurer à chaudes larmes[1] ». Il remarque également l'abondance de la matière et l'imagination de l'auteur qui met dans une seule comédie « de l'étoffe pour trois ou quatre pièces[2] ».

Le *Mariage au concours*[3], qu'on ne trouve cité nulle part, ni par Goldoni dans ses *Mémoires,* ni dans les recueils littéraires du temps, mais qui a été imprimé plus tard dans les œuvres complètes de l'auteur, sans indication de date[4], se rapporte également à cette époque, si l'on en juge par les allusions fréquentes à la guerre de Sept ans qui venait de se terminer. C'est un véritable chef-d'œuvre d'imbroglio comique, genre où Goldoni était passé maître. Il suppose qu'un négociant italien, qui a vécu plusieurs années en Angleterre, a l'idée d'appliquer au mariage de sa fille un usage qu'il avait observé dans ce pays et qui était alors nouveau en France. Il fait annoncer dans les *Petites-Affiches* qu'il a une fille à marier et que les prétendants peuvent se présenter à l'hôtellerie de l'*Aigle,* où il loge avec elle. Un de ses compatriotes descend à la même auberge avec sa fille Doralice, et l'on pense bien que c'est cette dernière dont les visiteurs croient qu'il s'agit, d'autant plus que Lisette, la véritable fille « mise au concours », aime l'hôtelier Filippo, propriétaire de l'*Aigle,* et que, pour écarter les visiteurs, elle feint d'être déjà mariée avec lui.

1. *Correspondance littéraire,* édit. Tourneux, t. V, p. 431-432.

2. *Ibid.,* t. V, p. 399.

3. *Il matrimonio per concorso.* Consulter sur cette pièce Masi (*Lettere di Carlo Goldoni,* p. 220), et Mantovani (*Carlo Goldoni e il teatro di San Luca a Venezia,* carteggio inedito, Milan, 1885, p. 190, 193 et 201).

4. Édit. de Venise, de Livourne, de Lucques et de Naples.

Les imbroglios s'accumulent; on confond les amoureux, les fiancées et les pères; le prétendu mariage de Lisette vient encore embrouiller la situation. Tout s'arrange enfin à la satisfaction générale et l'on applaudit à la dextérité avec laquelle l'auteur a su emmêler et dénouer cette intrigue, en en conservant toujours les fils dans sa main, sans les confondre jamais.

La pièce est intéressante à un autre point de vue. Elle contient des détails curieux sur la société italienne de Paris, sur le théâtre, le public et les acteurs, sur les usages parisiens nouveaux pour Goldoni, sur les fiacres, les voitures de remise, la petite poste, la valeur comparative des monnaies, les rapports des sexes en France, tout ceci mêlé habilement à l'action, sans l'arrêter jamais.

On peut citer encore: *Camille aubergiste;* la *Dupe vengée,* « canevas plein de gaieté et de finesse [1] », *l'Inimitié d'Arlequin et de Scapin,* « où l'on reconnait les ressources de l'ingénieux et inépuisable Goldoni [2] » ; *Arlequin et Camille esclaves en Barbarie;* le *Portrait d'Arlequin* représenté en Italie sous un autre titre [3] et qui n'y obtint pas le même succès qu'à Paris; les *Cinq âges d'Arlequin,* pièce en quatre actes, dont quelques scènes faisaient regretter à Grimm [4] que Goldoni, sans renoncer au genre national, ne « se fût pas livré de préférence à travailler pour le théâtre français ».

Le moment allait venir où ce vœu devait recevoir satisfaction. Goldoni s'était peu à peu acclimaté chez nous. Avec sa bonhomie vénitienne, il ressemblait alors quelque peu à ce Pantalon dont il a fait le héros de tant d'ouvrages. Il était modeste, de goûts

1. *Grimm,* t. VI, p. 8.
2. *Ibid.,* t. VI, p. 90-91.
3. *Gli amanti timidi* o sia *l'Imbroglio dei due ritratti*.
4. *Correspondance littéraire,* édit. Tourneux, t. IX, p. 381.

simples, mais ami de la bonne chère, du jeu, de la société. Il avait un talent que n'ont pas toujours les Français, celui de se faire pardonner son mérite par une absence complète de prétentions. Il ne paraissait pas encore à redouter pour nos gens de lettres, car il écrivait pour une scène et dans une langue où il jouissait, en France, d'une sorte de monopole. Il était bien avec tout le monde, et en particulier avec l'école philosophique, sans s'immiscer dans les querelles de personnes qui la divisaient. Bien que catholique très orthodoxe, il était en coquetterie réglée avec Voltaire, qui lui écrivait dans sa langue, et même dans son dialecte[1], exagérant peut-être dans ses éloges la politesse envers un étranger, qui ne pouvait être son rival.

Diderot avait d'abord gardé rancune à Goldoni des attaques que Fréron, dans l'*Année littéraire,* avait dirigées contre le *Fils naturel*. Le journaliste accusait le philosophe d'avoir plagié l'Italien en empruntant au *Véritable ami* des scènes entières, qu'il transcrivait dans sa feuille en regard des scènes françaises, et Diderot, en retour, avait traité dédaigneusement Goldoni d'auteur d'une « soixantaine de farces ». Le Vénitien protesta bien haut qu'il était étranger à cette accusation. Il déclarait à qui voulait l'entendre que Diderot ne lui avait nullement pris le sujet de son drame, et encore moins celui du *Père de famille,* bien qu'il eût

---

1. Lettre de Ferney (24 septembre 1760) en italien, où on lit : « O che fecondità ! mio signore, che purità ! come lo stilo mi pare naturale, faceto ed amabile ! Avete riscottato la vostra patria dalle mani degli Arlecchini... La vostra amicizia, m' onora, m' incanta... » (*Correspondance,* édit. Beuchot, t. IX, p. 49-50.)

La lettre en dialecte vénitien est des Délices et datée du « 28 auguste » 1762. Voltaire souhaite à Goldoni la bienvenue à Paris (édit. Beuchot, t. X, p. 368-369). Il lui écrit encore le 19 février 1763, à propos de l'*Amour paternel* (t. X, p. 572-573), et le 4 avril 1772 (t. XVII, p. 106), pour le complimenter sur le *Bourru bienfaisant*. On y lit ces mots : « Cet Italien est fait pour donner dans tous les pays des modèles de bon goût. »

composé une pièce sous le même titre. « M. Diderot n'avait pas besoin, ajoutait-il, d'aller chercher au delà des monts des sujets de comédie pour se délasser de ses occupations scientifiques[1]. » Non content d'avoir détrompé le public en donnant, dans le tome septième de ses œuvres, le *Père de famille* et le *Véritable ami,* pour montrer l'inanité des accusations portées contre Diderot, Goldoni alla même voir le philosophe et lui fut présenté par leur ami commun, le compositeur Duni, qui avait mis en musique la *Buona Figliuola* tirée du drame de *Paméla.* Diderot avoua avoir été blessé « dans sa partie la plus délicate », son amour-propre d'homme de lettres; mais il n'avait pas de rancune et les deux écrivains s'embrassèrent, sur ces vers du Tasse rappelés à propos par Duni :

« Ogni trista memoria omai si taccia
E pongansi in obblio le andate cose. »

Goldoni eut même l'adresse rare de ne pas se fâcher avec un homme d'un caractère autrement difficile, Jean-Jacques Rousseau[2]. Il monta les quatre étages de la rue Plâtrière et vit avec peine le grand écrivain occupé pour vivre à copier de la musique. Mais il se garda bien de laisser percer sa compassion; sa finesse italienne le mettait en garde contre les fausses démarches. Il eut soin surtout de ne pas lire à l'auteur des Confessions son *Bourru bienfaisant,* malgré la promesse qu'il lui en avait d'abord faite. Le misanthrope défiant n'eût pas manqué de croire qu'il avait été pris pour modèle.

C'est vers cette époque que Goldoni fut chargé d'enseigner

1. *Mémoires,* t. III, p. 31.
2. *Mémoires,* t. III, p. 126.

l'italien à Mesdames de France, filles de Louis XV, ce qui ne l'empêchait pas d'être au mieux avec le duc de Choiseul à qui l'avait recommandé l'ambassadeur de Venise, le chevalier Gradenigo. Il plaça dans les bureaux de la guerre, grâce à cet appui, son neveu, venu d'Italie avec lui.

Il jouissait d'une pension de 4,000 livres, comme maître de langue des princesses et plus tard, quand elles eurent cessé de prendre ses leçons, il en donna également à Mme Élisabeth et à sa sœur, la princesse Clotilde, au moment du mariage de celle-ci avec le futur roi de Sardaigne. Ses pièces italiennes étaient jouées à la Cour [1] comme à la ville.

Cette situation exceptionnelle offrait bien des facilités à Goldoni pour se produire sur notre théâtre. Elle explique comment il réussit à faire jouer le *Bourru bienfaisant* à la Comédie-Française. Il profita en la circonstance de cette vertu hospitalière, dont les étrangers nous reprochent parfois l'exagération, après en avoir usé pour leur propre compte. On voulait accueillir au moins avec politesse un auteur qui faisait à la France l'honneur de lui demander la consécration de ses succès [2].

Suivant l'usage du temps, Goldoni commença par donner des lectures de son œuvre dans les salons. C'était en quelque sorte une épreuve préliminaire, obligatoire avant la représentation publique. C'est ainsi que l'auteur du *Mariage de Figaro* força la main à Louis XVI. Il faut croire que les lectures du *Bourru bien-*

1. L'*Enfant d'Arlequin perdu et retrouvé,* dont le succès avait retenti au delà des monts et fait venir l'auteur à Paris, fut joué à Fontainebleau en 1762. L'auteur avoue dans ses *Mémoires* (t. III, p. 19) qu'il fut moins heureux à Paris. « Cette pièce était à canevas ; les comédiens y avaient mêlé des plaisanteries du *Cocu imaginaire,* cela déplut à la Cour et la pièce tomba. »

2. Le *Bourru bienfaisant* fut reçu à l'unanimité par les comédiens, et il n'y eut quelque cabale qu'à la seconde représentation, mais elle fut vite étouffée.

faisant eurent en général plus de succès que celle que Goldoni fit à M[me] du Deffand, chez qui il avait été présenté par le marquis Caraccioli, ambassadeur de Naples. « On m'avait dit tant de bien de cette pièce, écrit M[me] du Deffand à Horace Walpole, le 9 octobre 1771, que je désirais l'entendre. Je fus bien attrapée ; c'est la pièce la plus froide, la plus plate qui ait paru de nos jours... »

Le public ne fut pas de cet avis. Le *Bourru bienfaisant* obtint un très vif succès et, à la fin de la première représentation, le 4 novembre 1771, l'auteur appelé avec insistance, dut paraître lui-même sur la scène avec ses interprètes. Usage étrange, qui surprit le poète italien : « Je ne pouvais concevoir, dit-il à ce propos, comment un homme peut venir dire tacitement aux spectateurs : Messieurs, me voilà; applaudissez-moi ! »

Le *Bourru bienfaisant* est resté à la scène [1], ou du moins son titre, qui a eu la fortune de devenir proverbial. C'est là assurément quelque chose. Le marivaudage, le patelinage, un Harpagon, sont des expressions qui montrent que l'auteur des œuvres auxquelles elles se rapportent, a su rencontrer, sinon constamment comme Molière, du moins une fois, comme Goldoni, un filon original dans la mine d'observation qu'offrent les caractères de l'humanité [2].

Géronte est bon, mais il est vif de tempérament et s'emporte

1. Il a été joué régulièrement pendant quelques semaines en 1771, puis repris en 1778 et joué huit fois jusqu'en 1780. La dernière représentation a été donnée le 3 février 1849, pour la représentation de retraite de l'acteur Perrier. Cette pièce a encore été jouée en 1878 comme spécimen du théâtre italien aux *Matinées caractéristiques* de M[lle] Marie Dumas, et précédée d'une conférence de M. de La Pommeraye. Le rôle de Géronte était tenu par Talbot.

2. Goldoni avait déjà esquissé le rôle du *Bourru bienfaisant* dans la *Casa nuova*. Mais c'est une ébauche encore très imparfaite. Consulter sur le *Bourru bienfaisant,* A. Neri, *Aneddoti contemporanei intorno al* BOURRU BIENFAISANT, in *Biblioteca delle scuole classiche italiane,* anno VI, Modena, 1894.

facilement. Chez lui, le premier mouvement n'est pas le bon, au contraire de ce que disait Talleyrand; mais le second est excellent. Il est impérieux, parce qu'il est riche, chef de famille et qu'il a l'habitude d'être obéi sans résistance. Le commandement militaire donne le même défaut à de vieux officiers, qui interpellent les gens sans leur laisser le temps de répondre, s'étonnant ensuite de ce qu'ils ne se soient pas expliqués plus vite.

Géronte chérit sa nièce Angélique et son neveu Dalancour. Mais celui-ci pousse la tendresse pour sa femme jusqu'à la faiblesse et, pour s'épargner à lui-même le chagrin d'un refus, il lui a laissé croire qu'ils étaient plus riches qu'ils ne le sont en réalité. Mme Dalancour, elle aussi, est bonne; elle aime son mari, mais elle est jeune, coquette; elle a dépensé beaucoup en habits, en équipages et, au bout de quatre ans de ménage, Dalancour est ruiné. Il a même entamé la dot de sa sœur; pour se relever il a entrepris des spéculations qui ont tourné mal; il est sous le coup d'une prise de corps et sur le point d'être arrêté à la requête de ses créanciers.

Géronte, qui vit simplement, à la vieille mode, avec son domestique Picard et sa gouvernante Marton, blâme sévèrement la conduite de son neveu. Il a renoncé à lui faire des représentations inutiles, mais il refuse de le voir et ne veut plus entendre parler de lui. Dalancour aux abois n'a pas cependant perdu tout espoir de fléchir son oncle. Il se décide à lui avouer ses dettes, à lui confesser sa faiblesse et presse Dorval, ami de Géronte, d'intercéder pour lui. Angélique, elle aussi, est malheureuse. Elle aime Valère, mais sans oser en faire l'aveu. Elle a peur des emportements de son oncle et croit avoir contre elle sa belle-sœur, et même son frère, car elle a entendu dire qu'il veut la mettre au couvent pour s'approprier sa dot.

Dès les premières scènes, le caractère de Géronte se révèle par son attitude à l'égard de sa nièce[1]. Il est plein pour elle d'une affection paternelle, et la voyant inquiète, cherche à savoir son secret. Mais il s'y prend mal, en homme violent et en célibataire endurci, qui ne sait pas parler aux femmes. Il fait peur à la pauvre Angélique et, quand il lui demande si elle n'a pas d'inclination cachée, au lieu de répondre, celle-ci se tait, puis murmure un « non » en tremblant.

Géronte, lui croyant le cœur libre, veut la marier à son ami Dorval, personnage flegmatique, d'un âge mûr, bien que plus jeune que Géronte, et qui fait habituellement sa partie d'échecs. Grâce à son caractère tranquille, Dorval est le seul qui supporte sans s'émouvoir les brusqueries de son ami. Entre deux coups d'échecs, celui-ci lui demande à brûle-pourpoint s'il veut épouser sa nièce Angélique, qui a cent mille écus[2] de dot et à laquelle il donne, en outre, cent mille livres de son chef.

Dorval surpris, hésite d'abord, puis vivement pressé, il consent, à la condition d'obtenir le consentement d'Angélique, qu'il s'empresse d'aller solliciter. Cette scène[3] est fort agréable : Dorval demande d'abord à la jeune fille si elle veut se marier et lui annonce qu'on a trouvé pour elle un époux. Il ajoute qu'elle le connaît :

— Oserai-je, répond Angélique, demander le nom du *jeune homme?*

1. Acte Ier, scène 8.

2. Goldoni, transplanté en France, se montre plus large à ce point de vue qu'en Italie. Les héroïnes vénitiennes sont représentées comme de beaux partis avec dix à douze mille écus de dot (Voir sur la valeur comparative des monnaies dans les deux pays : *Il matrimonio per concorso*, acte Ier, scène 8.)

3. Acte II, scène 17.

— Mais si ce n'était pas précisément un jeune homme?

— Croyez-vous donc que mon oncle veuille me sacrifier?....

Dorval est un philosophe; il n'est pas amoureux, quoi qu'il ait du goût pour Angélique. Il comprend qu'à son âge il n'est pas un parti fait pour elle et se retire de bonne grâce. Il promet même de parler à Géronte en faveur de la jeune fille, qui lui avoue son inclination secrète.

Cependant Dalancour ne peut plus attendre. Il ne réussit même plus à cacher ses embarras à sa femme et, comme celle-ci l'interroge sur ce changement subit de caractère, sur son agitation, son inquiétude, il lui répond brusquement: « Vous êtes insupportable! »

— Il faut que vous soyez bien malheureux, dit M[me] Dalancour, car c'est la première fois que vous me parlez ainsi.

Mais, à différents mots échappés à Angélique, elle comprend que les affaires de son mari sont dérangées; elle a des craintes encore vagues. Elle veut voir son oncle, apprend enfin de lui la vérité, reconnaît ses torts. Cependant elle n'a péché que par ignorance, et cherche à excuser son mari. L'excès de son émotion la fait succomber, elle s'évanouit. Géronte, honteux de sa brusquerie, la secourt, prêt à tout réparer. Mais on annonce que Valère, l'amoureux d'Angélique, à la nouvelle des embarras de son futur beau-frère, a mis à sa disposition sa bourse et son crédit. Il est digne d'épouser Angélique; Dorval s'entremet généreusement pour faciliter cette union, et Géronte offre à son neveu de le recueillir chez lui avec sa femme. Le rideau tombe, au milieu d'un accès de sensibilité générale, sur la famille réconciliée, qui se trouve rassemblée autour du Bourru enfin attendri.

Cette pièce porte bien l'empreinte de sa date. Elle nous ramène à ces années qui précèdent immédiatement la Révolution. Rous-

seau avait mis le sentiment à la mode : toute jeune femme était alors intéressante ; tout homme qui se respectait, sensible ; tout vieillard, vénérable. Il semble que l'ombre du Génevois plane sur tous ces personnages « qui ont une teinte uniforme de probité et de vertu [1] ». Pas un d'eux n'est méchant : Angélique est une colombe timide et roucoulante ; Dalancour n'est que faible et imprévoyant ; sa femme est jeune et sans expérience, mais épouse fidèle et dévouée. La servante Marton, Picard, le valet, que Géronte frappe et blesse dans un moment d'humeur, mais qu'il relève lui-même en lui donnant sa bourse, ne savent que s'écrier en parlant de leur maitre : « Qu'il est bon ! » Dorval est sage et désintéressé ; Valère est plus qu'honnête homme, il est généreux et délicat. Quant à Géronte, on ne sait si on doit plutôt l'admirer ou le blâmer.

M[me] d'Épinay qui, dans la *Correspondance* de Grimm, tenait ce jour-là la plume à la place de son ami [2], traduit à ce propos le sentiment de nombreux spectateurs, qui « blâmaient Goldoni de les avoir laissés, à la fin de sa pièce, admirateurs forcés du bonhomme. On confond, dit-elle, le défaut et la vertu et l'on applaudit à l'un et à l'autre. » Mais le public n'eût pas supporté une satire vigoureuse, à la manière de Molière, qui, s'il avait traité un pareil sujet, n'aurait pas manqué de montrer les suites funestes du défaut de Géronte. La seule scène un peu énergique, celle du valet blessé, puis secouru par son maitre, parut trop forte aux âmes sensibles. En revanche, elles se trouvaient à l'aise au milieu du pathétique de cette comédie larmoyante : la ruine de Dalancour, l'émotion d'Angélique, le personnage de Valère

1. Bachaumont, *Mémoires secrets*, 19 novembre 1771.

2 Édit Tourneux, t IX, p. 389. La lettre sur le *Bourru bienfaisant* est indiquée comme étant de M[me] ***.

entièrement sérieux, l'accident de Picard. Il n'est pas jusqu'à Marton qui ne soit marquée, elle aussi, du cachet d'attendrissement général. C'est une femme de charge, bonne personne et de confiance, mais qui n'a rien du franc-parler des servantes de Poquelin.

On faisait aussi remarquer que, si le personnage de Géronte était un caractère « neuf et piquant au théâtre, quoique très commun dans le monde », la pièce était plus fortement conçue qu'exécutée[1]. On y sentait trop l'homme moins habitué à détailler des scènes qu'à tracer des canevas, bien que le dialogue eût paru extrêmement naturel. On se plaignait aussi de l'absence des contrastes, oubliant le personnage de Dorval, qui a précisément pour objet de former par son flegme une opposition au tempérament emporté de Géronte, comme Philinte contraste avec Alceste.

On eût pu observer avec plus de raison que le défaut de caractère de Géronte fait du tort aux qualités de son cœur et qu'il rend malheureux sans le vouloir ceux qu'il aime le plus. Mais le dénouement heureux adopté par l'auteur faisait oublier cette critique, bien que la pièce, plus logiquement menée, eût assurément laissé le spectateur sous une impression plus profitable.

Au milieu de ce concert d'éloges une seule voix détonne. C'est celle de Collé[2]; il trouve la comédie mauvaise et ennuyeuse. Il refuse au caractère du Bourru le mérite de la nouveauté: « Celui-ci tient à la fois, dit-il, du *Grondeur,* de l'*Impatient,* du *Brutal;* il est d'une grossièreté insoutenable. C'est un fort de la halle, auquel on fait tenir cependant des propos qui ne s'accordent pas avec ses manières et son ton de portefaix.... L'*étrangéromanie,* dont nous sommes possédés actuellement, a bien

1. Grimm, *Correspondance,* loc. cit.; Bachaumont, *Mémoires secrets,* idem.
2 Journal, 1771.

servi à M. Goldoni. Cet auteur italien n'est pas aussi merveilleux que ses prôneurs nous l'ont annoncé. Semblable aux dramatiques anglais et espagnols, il paraît avoir dans toutes ses comédies beaucoup d'imagination et d'invention ; mais, comme c'est aux dépens de la raison, de la réalité et de la vraisemblance que tous ces auteurs étrangers sont inventifs, les critiques français sont fondés avec justice à mépriser cette invention. »

« Collé, de sa personne, était et reste à nos yeux, dit Sainte-Beuve[1], le plus parfait exemple, et peut-être le dernier, de la pure race gauloise non mélangée ; c'est le dernier des Gaulois : ennemi de l'anglomanie, de la musique italienne, des innovations en tout genre.... » Nous pouvons apprécier la justesse de ce jugement à propos de celui que Collé porte lui-même sur Goldoni. L'auteur de *Dupuis et Desronais* avait eu de la peine à forcer les portes de la Comédie-Française. Il s'étonne et s'indigne avec sincérité de voir un nouveau venu les ouvrir si facilement. Il reste fidèle aux vieilles mœurs, aux vieux genres, et il n'apprécie pas avec assez d'équité ce qu'il y a de nouveau dans l'œuvre de Goldoni. Sans doute Collé a raison de parler d'imagination mal réglée, d'invention plus forte que raisonnée, mais ce qui manquait alors à l'esprit français, au moins dans la littérature pure, c'était précisément l'imagination. De là ce goût, qui n'allait faire que se fortifier, pour l'*étrangéromanie*. Tout ce qui pouvait renouveler la veine nationale paraissait heureux, et on n'y regardait pas de si près quand on éprouvait le plaisir de la nouveauté.

Le style du *Bourru bienfaisant* est la partie faible de l'ouvrage, mais il en est de même pour les pièces italiennes de Goldoni, sauf celles qui sont écrites en dialecte vénitien. Ce style est cependant très supérieur à celui des *Mémoires* composés dans sa

1. *Nouveaux lundis*, t. VII, p. 370.

vieillesse, qui sont écrits d'une plume souvent languissante et pleins de solécismes. Il est même surprenant qu'arrivé à l'âge de cinquante-trois ans en France, un étranger ait pu, après neuf ans seulement de séjour, écrire dans notre langue comme l'a fait l'auteur du *Bourru bienfaisant.*

Bien des gens croyaient la pièce traduite de l'italien ; elle a été, au contraire, composée et pensée en français et porte, dit Goldoni[1], l'empreinte de son origine dans les idées, dans les images, dans les mœurs et dans le style. D'ailleurs, les nouvelles pièces italiennes du poète se ressentaient désormais de son séjour parmi nous. Quand il les envoyait en Italie, on n'y reconnaissait plus l'ancien ton, ni les mœurs nationales. Il était forcé de les arranger au goût de ses compatriotes et, malgré tout, elles n'avaient que peu de succès.

Le *Bourru bienfaisant* consolida encore la situation que Goldoni s'était créée en France. La pièce fut jouée à Fontainebleau le 5 novembre 1771, devant la cour, après avoir été donnée pour la première fois la veille à Paris, et valut à son auteur une gratification de cent cinquante louis sur la cassette royale. Elle parut en brochure[2], précédée d'une dédicace à Mme Adélaïde, où l'auteur exprimait ainsi sa reconnaissance pour sa protectrice et pour le pays qui lui avait donné une si généreuse hospitalité : « Aussitôt que j'ai vu la France, je l'ai admirée, je l'ai aimée et je n'aurais pu la quitter qu'avec le plus grand regret. C'est à Madame que je dois le bonheur d'habiter encore le séjour des Muses et des Grâces ; son goût pour la langue italienne m'y a arrêté, ses bontés m'y ont fixé, et c'est pour me mettre en état

1. *Mémoires,* t. III, p. 125.
2. Paris, veuve Duchesne, 1771.

de l'aider à expliquer les auteurs italiens que j'ai tâché de savoir un peu mieux le français. Voilà le premier fruit de mon travail et de mes soins. »

Le *Bourru bienfaisant* obtint assez de succès pour rester au répertoire de la Comédie-Française. Toutefois les représentations n'en furent pas très nombreuses ; à cette époque un succès était vite épuisé. Aussi trois ans plus tard, en 1774, trouvons-nous une lettre de Goldoni[1] aux comédiens ordinaires du roi, dans laquelle l'auteur se plaint timidement d'être quelque peu négligé. « Il faut, dit-il, que de bonnes raisons vous empêchent, après les marques d'amitié que vous m'avez données, de m'accorder la reprise de mon *Bourru bienfaisant,* et je crois les avoir devinées. Une pièce en trois actes vous embarrasse peut-être, et vous n'avez pas tort de craindre de ne pouvoir la continuer et la soutenir avec honneur pendant les douze représentations[2]. Si cela est, je vous prie d'en disposer comme bon vous semblera, de la donner comme et quand vous voudrez et, si quelqu'un n'était pas content de son rôle, je vous laisse en liberté de le donner à un autre. »

On n'est pas plus accommodant ; nous trouvons ici une nouvelle preuve de la bonhomie vénitienne de notre auteur, habitué d'ailleurs depuis de longues années aux exigences des comédiens et qui n'avait pas toujours rencontré en Italie, quand il écrivait

1. Voir aux Annexes, nº 1. L'obligeance de M. Monval, le savant archiviste de la Comédie-Française, m'a permis de prendre copie des pièces les plus intéressantes du dossier Goldoni conservé au Théâtre-Français. Je les ai reproduites aux Annexes de ce volume, en vue surtout du public italien, qui prend un intérêt de piété nationale à la conservation de tous les documents relatifs à la vie du poète. N'ayant trouvé jusqu'ici aucune mention de ces pièces dans les publications qui ont pour objet Goldoni, j'ai lieu de croire qu'elles sont encore inédites.

2. Terme ordinaire alors des reprises à la Comédie-Française.

à la solde des impresarios de théâtre, les égards que lui témoignaient les acteurs ordinaires de Sa Majesté Très Chrétienne. Cette bonne volonté fut récompensée; huit nouvelles représentations du *Bourru bienfaisant* furent données au public, du 27 juillet 1778 au 26 juin 1780, et Goldoni toucha le douzième de la recette nette, soit 771 livres 15 sols, comme droits d'auteur. La Comédie paraît même avoir dépassé le nombre de huit représentations pour cette reprise, si l'on en juge par un billet du sieur Delaporte à Goldoni, daté du 27 janvier 1781[1].

En 1784, il fut question d'une nouvelle reprise; des affiches paraissent même l'avoir annoncée et avoir causé ainsi une véritable déception à un étranger de passage à Paris, le baron Van der Duyn, qui adresse à ce sujet une plainte aux comédiens en se déclarant « le plus ardent partisan du théâtre français et de leurs talents ».

« Voilà trois fois, dit-il, que vous affichez le *Bourru bienfaisant;* voilà trois semaines de suite que je prolonge mon séjour à Paris, pour avoir le plaisir de vous le voir représenter. Si vous ne le donnez pas d'ici huit jours, je partirai pour le Nord, mon pays, fort peu édifié de vos égards pour le public et pour les étrangers, et de l'ordre qui règne dans vos délibérations. »

Ceci ressemble fort à un ultimatum. Je dois constater que cette tentative d'intimidation ne paraît pas avoir été suivie d'effet. Le baron Van der Duyn tombait aussi mal que possible : la première représentation du *Mariage de Figaro* venait d'avoir lieu quelques jours auparavant (27 avril 1784) et, comme on sait, elle fut suivie d'une centaine d'autres. J'ignore si le baron hollandais assista à l'une d'elles; pourtant l'occasion était belle et cette circonstance eût donné un véritable lustre au voyage acci-

1. Voir aux Annexes, nº 5.

dentel d'un étranger à Paris. Notre homme préférait voir le *Bourru bienfaisant;* la Providence l'avait décidément mal servi.

En 1788, la Comédie fit remettre à Goldoni une nouvelle somme de 600 livres en lui témoignant « le plaisir que la Société trouvait à faire quelque chose qui lui fût agréable ». Il est permis de croire que l'on avait donné une nouvelle reprise, car peu d'années après (1792), la Comédie achetait pour 1,200 livres à Goldoni, sa vie durant, « la propriété et la jouissance exclusive » du *Bourru bienfaisant*, marquant ainsi son intention de l'annexer définitivement à son répertoire. Dans sa lettre de remerciement[1], Goldoni exprime l'espoir que son neveu, qui doit être son héritier, aura pour la compagnie, après la mort de son oncle, les mêmes égards que lui-même « durant le temps de sa jouissance ».

« Cet unique rejeton de ma famille, ajoute-t-il, fils de feu mon frère, a pour vous, Messieurs et Dames, le même attachement et la même considération que moi, et il se flatte que vous aurez la même amitié pour lui que vous avez eue pour son oncle, en lui accordant dès à présent ses entrées à votre spectacle. Mon neveu est employé dans les bureaux du Ministre de l'intérieur[2] et, comme il est bon travailleur, il ne pourra en profiter que très modiquement, comme il fait à la Comédie italienne et au théâtre de Monsieur, où le nom qu'il porte lui a procuré ses entrées. »

La Comédie délibéra, le 6 février 1792, au sujet de la demande de Goldoni et, sur la proposition de Mlle Contat, elle décida que le neveu de l'auteur du *Bourru bienfaisant* aurait ses entrées, tant que la propriété de la pièce appartiendrait au Théâtre-Français[3].

---

1. Voir aux Annexes, nº 9.

2. Où il était passé à la suite de la réorganisation des départements ministériels, en 1791.

3. Voir aux Annexes, nº 10.

L'accueil favorable fait à la première pièce que Goldoni avait écrite en français l'encouragea à recommencer; il en écrivit une seconde : l'*Avare fastueux,* qui peignait une nuance de caractère, comme le *Bourru bienfaisant*. Cette nouvelle comédie offre encore un caractère double : c'est ainsi que les Romains, qui ne comprenaient pas le prix de la simplicité grecque, réunissaient deux pièces de Ménandre ou de Philémon en un seul argument. Goldoni donne dans ses *Mémoires*[1] l'analyse détaillée de l'*Avare fastueux,* qui n'eut qu'une seule représentation à la cour[2] et ne fut pas joué à Paris; l'ouvrage avait d'ailleurs été reçu seulement à correction. Le 22 novembre 1776, huit jours après la représentation de Fontainebleau, Goldoni écrivait aux comédiens[3], qui l'avaient convoqué à leur réunion pour délibérer sur le sort de la pièce, qu'il se décidait à la retirer. « Je ne suis, disait-il, ni avare, ni fastueux, et je suis très fâché de la peine que mes acteurs se sont donnée pour apprendre mon œuvre. Je les remercie très sincèrement de tout l'intérêt qu'ils ont marqué pour la soutenir, et je crois leur prouver ma reconnaissance en leur évitant, comme à moi, des soins inutiles et de nouveaux chagrins. » Il demandait seulement que « cette assemblée, qui devait décider de la continuation de l'*Avare fastueux,* fixât le temps de la reprise du *Bourru bienfaisant* pour le consoler de tout ce qu'il avait souffert à Fontainebleau ».

Outre la faiblesse de la pièce, d'autres raisons encore expliquent cet insuccès. La nouveauté d'un étranger composant une pièce française était passée; Goldoni devenait un auteur comme un autre, et on se montrait, par suite, plus difficile à son égard. Puis

1. T. III, p. 149.
2. A Fontainebleau, le 14 novembre 1776.
3. Voir aux Annexes, n° 2.

l'âge était venu, qui refroidissait sa verve; désormais il ne tenta plus la fortune. Il se borna à écrire, à la douzaine, des opéras-comiques, dont il n'indique même pas toujours exactement les titres dans ses *Mémoires,* ayant peine à se rappeler tous les écrits échappés à sa plume facile, et il se laissa vivre tranquillement, voyant ses amis, soignant sa santé, travaillant modérément, comme par hygiène intellectuelle, couchant maritalement en hiver et, en été, dans un lit jumeau de celui de sa femme. Pour s'endormir, il songeait à ce dictionnaire du dialecte vénitien, entrepris autrefois, et dont il ne s'occupait plus que pour combattre l'insomnie. Il avoue lui-même que le remède était infaillible.

Il vit ainsi mourir le Dauphin, puis Louis XV, et Voltaire, dont il fait, à cette occasion, le même éloge sans réserves que du royal amant de la Dubarry. M[mes] de France s'enferment dans la dévotion, tandis que la cour se rajeunit, que les nouvelles princesses se marient et s'empressent d'oublier l'italien. Goldoni occupa ses dernières années à la composition de ses *Mémoires,* dont la seconde partie se ressent de son grand âge et n'est guère qu'un catalogue et une analyse détaillée de ses pièces. La première et la troisième partie, au contraire, écrites avec une verve surprenante chez un homme de cet âge, rappellent souvent les meilleures inspirations de l'auteur dramatique et certains passages offrent de vraies scènes de comédie, comparables à ce que Goldoni a fait de mieux dans son théâtre. Le portrait de l'auteur, placé en tête du premier volume et qui se trouve reproduit dans celui-ci, répond bien à l'idée qu'on peut se faire du personnage: figure calme et épanouie, bouche légèrement relevée et à demi souriante, air bonhomme et brave homme.

La Révolution troubla profondément cette modeste et calme existence. Goldoni perdit sa pension, mais elle lui fut rendue

par un décret de la Convention du 7 février 1793, sur le rapport de Marie-Joseph Chénier[1]. La veille même du jour où s'était accompli cet acte réparateur, le vieillard s'éteignit doucement, et sa veuve reçut, avec le paiement des arrérages échus depuis juillet 1792, une pension personnelle de 1,500 francs[2].

Non content de cette mesure, le gouvernement républicain, continuant à Goldoni la protection de la royauté, provoqua au Théâtre-Français, devenu le Théâtre de la Nation, une représentation exceptionnelle du *Bourru bienfaisant* au bénéfice de la famille Goldoni. La lettre que le ministre Clavière écrivit à cet effet est trop curieuse pour qu'on ne la reproduise pas ici *in extenso :*

Paris, le 17 février 1793, l'an II de la République

Le Ministre des contributions publiques
aux Citoyens acteurs du Théâtre National.

Citoyens, Goldoni a fini ses jours dans la misère. Les représentans de la nation arrivoient à son secours lorsque la mort lui a ravi cette consolation. Il la méritoit; ses travaux dramatiques appartiennent aux temps voisins de ceux de la liberté. Le dégoût de la licence théâtrale, de ces farces qui n'amusent que les hommes avilis en les avilissant de plus en plus, étoit aussi un présage de la chûte du despotisme, et Goldoni a réformé le théâtre italien.

Il appartenoit lui-même tellement à la Révolution, que son plus grand tourment étoit de se voir contraint par ses maux, la vieillesse et les besoins de sa compagne, à réclamer une pension qu'il tenoit de Louis XV et dont le payement étoit suspendu. Je l'ai vu exprimant avec chaleur le regret de ne pouvoir en jeter la patente dans le feu qui a consumé les attributs de la Royauté. Vous ne serez donc pas

1. Voir aux Annexes, nº 13.
2. Voir aux Annexes, nº 14.

surpris d'apprendre qu'il a laissé quelques dettes que sa veuve est hors d'état d'acquitter.

Je vous propose, Citoyens, de suppléer à ce qui lui a manqué par une représentation du *Bourru bienfaisant*. Peut-être l'avez-vous déjà résolue, car cet hommage à la mémoire de Goldoni est digne de votre libéralité. Cette comédie intéressante, inspirée par un grand esprit de justice et un tact moral excellent, n'est pas sans rapport avec nos circonstances. On nous force à être bourrus, et il est utile de ne pas oublier que l'humeur n'exclut pas la bienfaisance.

Citoyens, ne doutez pas que le public ne s'empresse de concourir à votre bonne intention. Vous le renverrez doublement satisfait, si le spectacle est terminé par une musique qui solennise cette sorte d'oraison funèbre en l'honneur de Goldoni[1].

CLAVIÈRE.

On ne sait s'il faut plutôt rendre justice à la bonté de l'intention qui a dicté cette lettre officielle ou sourire de l'étrange travestissement qu'elle fait des opinions de Goldoni. L'aimable et doux Vénitien ne se doutait assurément pas en écrivant le *Bourru bienfaisant,* tout pénétré des bontés royales, qu'il était un précurseur de la Révolution et qu'il portait ainsi au despotisme un coup aussi terrible que le *Mariage de Figaro*. Il n'imaginait pas sans doute, quand il essayait de réformer le théâtre italien, que cette réforme était « un présage de la chute » de la monarchie. Mais de tout temps les hommes publics ont prêté leurs idées et leurs passions aux artistes qui vivent dans un monde tout différent et qui se consolent du train dont vont les choses, en « arrangeant des mots », comme dit Musset, ou en édifiant

1. La représentation eut lieu le 18 juin 1793, après une délibération prise à l'unanimité par les sociétaires. Elle produisit une somme de 1,859 livres 15 sols, qui fut versée intégralement et sans aucune retenue de frais entre les mains de Goldoni neveu, lequel en donna acquit au nom de la veuve. Voir aux Annexes, n° 12.

de fragiles intrigues, comme faisait Goldoni. Ne retenons qu'un point dans l'épître solennelle à la mode du temps du Girondin Clavière, c'est que la France, quelle que fût sa forme de gouvernement, a été, sous les divers régimes, hospitalière à Goldoni.

Moins ingrat que bien d'autres, celui-ci ne cessa jamais de la considérer comme une seconde patrie, sans rien perdre cependant de l'affection filiale qu'il avait vouée à la première; il nous en a laissé le témoignage dans ces vers composés pendant son séjour en France :

Da Venezia lontan do mile mia
No passa dì che no me vegna in mente
El dolze nome de la patria mia,
El linguazo e i costumi de la gente.

Aussi ses deux patries ont-elles pu se réunir pour lui donner un commun souvenir : en 1877 deux compatriotes de Goldoni, le sénateur Costantini et M. Toffoli, ont fait placer dans la rue Saint-Sauveur, où il mourut, à Paris, l'inscription suivante :

ICI
EST DÉCÉDÉ PAUVRE
LE 6 FÉVRIER 1793 [1]
CHARLES GOLDONI,
DIT LE MOLIÈRE ITALIEN,
AUTEUR DU « BOURRU BIENFAISANT »,
NÉ A VENISE L'AN 1707

1. Voir aux annexes, nº 15, la teneur de l'acte de décès de Goldoni.



Carlo Goldoni Avvocato Veneto

Lorenzo Tiepolo del. Marco Pitteri incid.

CHAPITRE VIII.

GOLDONI ET LE THÉATRE FRANÇAIS.

Goldoni est-il le « Molière italien » ? — Ce qu'il a emprunté à Molière. — Prédominance de la comédie de caractère sur la comédie d'intrigue. — Nuances des caractères. — Imitations de détail. — Transposition des personnages. — Répétition par les valets des scènes qui se passent entre les maîtres. — *Don Juan*. — Défauts de Goldoni. — L'*Avare*. — Les quatre pièces de Goldoni sur ce sujet. — L'hypocrite *don Pilone*. — Le *Molière* de Goldoni. — Le *Menteur*. — Autres auteurs français imités par Goldoni. — Emprunts que lui a faits la scène française.

La pierre commémorative qui a été placée à Paris pour rappeler le souvenir de Goldoni, l'appelle le Molière italien. C'est là un bien grand nom, et il se défend lui-même de cet excès d'honneur[1]. Il reconnaissait que le comique français « est parvenu à ce degré de perfection que les anciens n'ont fait que nous indiquer et que les modernes n'ont pas encore égalé[2] ». Le *Misanthrope* surtout lui paraissait d'une « perfection sans égale[3] ». Il l'avait lu et relu avant de venir en France et le voyait toujours représenter à Paris « avec un plaisir infini ». Il ne voulait être appelé que l'élève et le continuateur de Molière. Mais il n'entendait pas être son imitateur, s'il faut entendre par là un disciple docile, qui reprend les sujets traités par le maître et calque son modèle d'une façon servile, comme les peintres byzantins se conforment éternellement à un type une fois établi.

Ce que Goldoni a emprunté surtout à Molière, c'est la prédo-

1. *Mémoires*, t. III, p. 79.
2. T. Ier, p. 324.
3. T. III, p. 29.

minance de la comédie de caractère sur la comédie d'intrigue. Molière lui-même avait commencé par des canevas semblables à ceux de la comédie italienne. Sa première pièce sérieuse, l'*Étourdi*, est encore une adaptation de l'*Inavertito* de Barbieri. Mais il abandonna bientôt ce vieux fonds épuisé, n'y revenant plus qu'à intervalles, quand il fallait improviser une pièce sur commande, ou pour délasser son public d'œuvres plus méditées par des esquisses légères, où cependant se sent toujours la griffe du maitre.

Goldoni cherche donc à prendre à Molière ses procédés plutôt que ses sujets. Comme lui, il place le siège habituel de la comédie dans la famille. Il montre le trouble qu'y jette une passion violente, l'atteinte qu'un vice profond porte à l'autorité paternelle, les ridicules des maitres plagiés par les valets; mais il a, plus que le comique français, le souci de donner lui-même une leçon morale au lieu de la laisser se dégager de son œuvre. Il y réussit moins bien, par suite même de cette prétention. Les peintures sont moins objectives, moins désintéressées. Molière est plus fortement frappé par ses modèles; il sort pour ainsi dire de lui-même et entre dans le cœur de l'hypocrite, de l'avare, du bourgeois vaniteux. Sa préoccupation est si grande qu'il ne s'inquiète pas d'en tirer une leçon. C'est à vous de conclure et d'éviter des travers et des vices qui exposent à ces ridicules. Goldoni s'inquiète davantage de la marche de l'action et du dénouement, qui doit, selon lui, laisser le spectateur sous une impression satisfaisante; de là ces changements radicaux des personnages, qui étonnent et choquent quiconque possède quelque connaissance de la vie. Son observation est plus superficielle, mais il cherche à renouveler Molière en présentant des nuances jusqu'alors négligées. Le Misanthrope devient chez lui le *Bourru bienfaisant;* son *Avare* est fastueux ou jaloux. Cette préoccupation de nouveauté le sert parfois heureusement, parfois aussi elle le trahit. Il aurait mieux

valu laisser de côté ce qui avait été dit d'une manière définitive plutôt que de vouloir le redire plus faiblement.

Néanmoins Goldoni craignait tellement d'être accusé de plagiat qu'il n'a pas imité en entier une seule des comédies de Molière; ses imitations sont toutes de détail, mais ici les ressemblances abondent et je n'aurai que l'embarras des citations. Ainsi Goldoni transpose d'un sujet purement comique à un drame sérieux des incidents empruntés à Molière. La *Suivante généreuse* emploie le même ressort[1] que nous trouvons dans le *Malade imaginaire :* la mort feinte d'Argan, qui lui fait connaître à quel point l'amour de sa femme est intéressé. Dans le *Flatteur*[2] nous retrouvons la scène de l'*Avare,* où maître Jacques paraît tour à tour en cuisinier et en cocher. La même pièce emploie le changement de ton prêté à Valère lorsque, parlant à Élise, il voit venir son père[3]. Le flatteur Sigismond rappelle d'ailleurs d'une façon générale le personnage de Valère, qui, lui aussi, caresse la manie d'Harpagon pour s'en faire bien venir. Le changement consiste ici à prendre un personnage secondaire de Molière pour en faire le héros principal d'une pièce toute différente.

La réconciliation des amants, dans l'*Amour paternel*[4], fait songer au *Dépit amoureux*. Nous retrouvons dans l'*Homme du monde* la scène du prêt usuraire fait par Harpagon. Ici l'imitation est flagrante et vaut la peine d'être rapportée textuellement :

L'honnête Ludro[5] prétend avoir trouvé un ami qui consent à prêter de l'argent aux personnes dans l'embarras sans les tondre

1. Acte III, scène 18.

2. Acte II, scène 8.

3. On trouve un incident semblable dans le *Molière* de Goldoni, quand l'auteur du Tartuffe fait répéter sa pièce à Armande Béjart.

4. Acte III, scène 2.

5. Acte III, scène 3.

de trop près. Il se contentera de six pour cent d'intérêt, selon l'usage de la place. Seulement il faut faire le contrat pour trois ans, quelle que soit la date du remboursement, soit sur 1,000 ducats, 180 payables d'avance. Des 820 qui restent on déduira 110 ducats, représentant 30 sequins[1] déjà dus pour une autre cause. Restent 710 ducats, dont il faut rabattre deux pour cent représentant la commission de Ludro, et l'emprunteur s'obligera à payer les 690 ducats restants en trois termes annuels. Mais il ne recevra que 300 ducats en espèces et la différence en marchandises, à savoir :

« Huit châssis de lit ; quatre en fer et quatre en bois sculpté, avec les pommeaux dorés, sans aucune tare, à raison de trente ducats l'un, soit 240 ducats ; un fût de vin gâté pour faire de l'eau-de-vie ; douze cuvettes, à raison de cinq ducats l'une, qui font soixante ducats, le fût compté pour dix ducats ; quatre sièges, à dix ducats l'un, quarante ducats ; cent boites à perruques à un demi-ducat, valant en tout cinquante ducats ; deux ferrures de balcon portées pour une somme égale ; vingt ducats en gants de chamois et le reste en cornes de buffle au poids, à raison de six ducats la livre, etc. »

Dans le *Cavalier de bon goût*[2], le comte Ottavio est placé entre donna Éléonora et sa nièce Rosaura dans la même position que Don Juan entre Charlotte et Mathurine. Le *Retour de la campagne* contient une scène intéressante, dont Goldoni était si content qu'il l'a insérée tout entière dans ses *Mémoires*[3]. Un neveu, dont les affaires sont dérangées, vient voir son oncle et cherche à lui emprunter la somme dont il a besoin. L'oncle Bernardin, parfait égoïste, est bien décidé à ne pas donner un sou,

1. Le sequin valait environ 12 fr., et le ducat, 2 fr. 90 c.

2. Acte Ier, scène 14, et acte II, scène 8.

3. T. II, p. 231.

mais il fait bon accueil au visiteur, lui demande avec intérêt de ses nouvelles, de celles de sa sœur, le félicite de son futur mariage, qui ne peut pourtant se faire que si la position du jeune homme est assurée. Chaque fois que Léonard fait mention de ses créanciers, l'oncle rompt les chiens, comme don Juan dans la scène avec M. Dimanche, et parle d'autre chose. Il le reconduit enfin poliment et, dès qu'il a tourné le dos, il appelle gaiement ses serviteurs : « Allons Pasquin, Marguerite, Charlot ! qu'on me serve vite à dîner ! » Le bon Goldoni, observateur scrupuleux de la nature, avait certainement en vue, lorsqu'il écrivait cette scène, des types d'égoïstes rencontrés dans sa vie déjà longue alors. Il se les retraçait à la mémoire et les rendait avec fidélité dans un portrait d'ensemble. Mais il faisait ainsi violence à son naturel indulgent, et confesse qu'en retraçant cette scène, « il se dépitait contre lui-même », tant l'indifférence odieuse de l'oncle Bernardin lui était antipathique.

Ici l'imitation de Molière est plus large ; c'est une transposition complète des personnages. Au lieu d'un grand seigneur, qui comble de politesses un fournisseur, dont l'impertinence va jusqu'à lui présenter sa note, nous avons un bourgeois égoïste qui ne veut pas ouvrir sa bourse. Mais le mouvement dramatique est le même et le procédé semblable : empêcher à force de bonnes paroles et de compliments polis la demande d'argent à laquelle on est décidé à ne pas répondre.

Un autre procédé qu'on trouve fréquemment chez Molière, c'est la répétition par les valets des scènes qui se passent entre les maîtres. Gros-René et Marinette se querellent et se raccommodent comme Éraste et Lucile ; Covielle et Nicole, comme Cléonte et sa maîtresse. Goldoni n'a garde d'oublier cette ressource féconde en contrastes, car elle reproduit des sentiments

déjà exprimés en les mettant dans la bouche de personnages de condition inférieure. Dans la *Femme sage,* le comte Ottavio vit mal avec sa femme Rosaura, qu'il néglige pour une maîtresse. Il a comme valet Brighella, marié à Corallina, soubrette de la comtesse. C'est une maîtresse femme, qui mène son mari à la baguette. Brighella[1] prend la résolution d'agir à la façon de son maître et de montrer, lui aussi, qu'il a le droit de commander dans son ménage. Le comte passe la nuit au dehors; Brighella la passera sur une chaise, au lieu de se rendre au lit conjugal.

Corallina paraît. Brighella s'exhorte lui-même à la fermeté, mais il a grand'peur de faiblir. Il refuse cependant de suivre sa femme. Elle s'emporte :

— Plus bas, dit Brighella. Mon maître pourrait nous entendre.

Corallina menace. Brighella hésite, mais l'amour-propre le soutient et il persiste dans son idée, quitte à se réconcilier avec empressement, lorsqu'au matin[2] Corallina change de ton, étonnée de sa fermeté, et lui fait des caresses auxquelles il n'était plus accoutumé.

D'autres fois, Goldoni introduit des personnages épisodiques qui rappellent les héros principaux des comédies de Molière. La Béatrice du *Véritable ami,* bien que d'âge plus que raisonnable, s'imagine, comme Bélise des *Femmes savantes,* qu'elle est encore faite pour inspirer de l'amour; Silvio de l'*Amour paternel* est visiblement inspiré du *Misanthrope.* Comme Alceste[3], il blâme les formules banales de politesse par lesquelles on feint pour autrui un intérêt qu'on n'éprouve point. Il veut qu'on soit plus sincère.

1. Acte Ier, scène 18.
2. Acte II, scène 12.
3. Acte II, scène 6.

Mais, à un autre signe, nous reconnaissons que nous ne sommes plus au XVIIe siècle ; la froideur de Silvio, étrange chez un Italien, vient de ce qu'il a habité longtemps l'Angleterre. Il en a pris les mœurs et la manière de vivre. C'est l'anglomanie qui point, juste au moment où les désastres de la guerre de Sept ans semblent le moins la justifier en France.

Lors même que Goldoni prend un sujet déjà traité par Molière, il s'efforce d'en changer l'allure et le ton, et de le marquer d'un cachet nouveau. Nous l'avons vu, dans la *Feinte malade,* dont le héros est un médecin, chercher à réagir contre les exagérations de Molière, qui englobe toute la corporation médicale dans une satire sans réserves. Goldoni a peut-être raison en thèse générale, mais il veut être trop équitable et il est moins amusant que son modèle.

Les *Femmes dédaigneuses* transforment le sujet du *Bourgeois gentilhomme* presque en mélodrame. Le *Don Juan* de Goldoni a même la prétention de faire oublier celui de Molière. « Tout le monde, dit l'auteur dans ses *Mémoires*[1], connaît cette mauvaise pièce espagnole, que les Italiens appellent : *Il convivato di pietra* et les Français, le *Festin de pierre*. Je l'ai toujours regardée en Italie avec horreur et je ne pouvais concevoir comment cette farce avait pu se soutenir pendant si longtemps, attirer le monde en foule et faire les délices d'un pays policé. »

Le pauvre homme n'a rien compris au sujet de *Don Juan*. Il ne sait même pas que la pièce espagnole est de Tirso de Molina[2] et il l'attribue dans sa préface à Calderon de la Barca. Il n'a pas pressenti que cette légende, de même que celle de Faust, devait répondre à un état d'âme particulier au siècle suivant. Chose sin-

---

1. T. Ier, p. 309 et suiv.
2. *El burlador de Sevilla y el convivado de piedra.*

gulière, en effet! ce sont deux contes populaires, qu'on trouvait autrefois bons seulement pour les tréteaux de la foire, qui ont le mieux inspiré les poètes modernes[1] et fait réfléchir davantage les penseurs. Faust représente le néant de la science et don Juan le néant de l'amour. Les deux sujets sont grands parce qu'ils nous montrent les bornes vite atteintes de la puissance humaine pour penser ou pour sentir.

Molière, pressé par le temps et obligé de trouver sans cesse de nouveaux sujets, avait emprunté son *Don Juan* aux comédiens italiens qui attiraient la foule à l'Hôtel de Bourgogne. Cette pièce était misérable et dans le goût de celles que Goldoni voyait encore de son temps : Arlequin se sauvait du naufrage à l'aide de deux vessies et don Juan sortait des flots à sec, sans avoir rien dérangé à ses habits, ni à sa coiffure. Molière n'attacha pas beaucoup d'importance à son œuvre qu'il écrivit à la hâte et en prose. Mais son génie était si haut qu'il ne pouvait toucher à un thème, si usé qu'il fût, sans le marquer à jamais de son empreinte. En passant, et sans avoir l'air de s'y arrêter, il dit des mots qui éclairent à fond l'âme du libertin, par exemple quand don Juan parle « de ces inclinations naissantes qui ont des charmes inexplicables, car tout le plaisir de l'amour est dans le changement[2] ». Le développement qui suit est d'une observation si pénétrante qu'on ne peut plus rien y ajouter sans le répéter, à moins de s'élancer, comme Musset, vers les sommets de la

1. *Namouna,* d'Alfred de Musset; *Don Juan de Marana,* d'Alexandre Dumas; *les Ames du purgatoire,* de Mérimée; *les Mémoires de Don Juan,* de Mallefille; *les Contes* d'Hoffmann; le *Don Juan,* de Byron, etc. Un poète italien moderne, M. G. A. Cesareo, a repris, non sans succès, ce vieux thème dans un poème dramatique divisé en trois parties : *Gli amori, Re Gustavo, La morte di Don Juan.*

2. Comparer à ce passage le portrait du vieux viveur moderne que fait dans la *Main gauche* (Paris, 1889) M. Guy de Maupassant, p. 235.

poésie et d'imaginer un type nouveau, plus charmant, mais moins vrai.

Don Juan, tel que l'ont compris les modernes, est un curieux d'amour, toujours illusionné et toujours détrompé. Sa passion est plus intellectuelle que sentimentale ou sensuelle, quoi qu'en ait dit Musset, et Byron en certains passages de son poème[1]. Don Juan est un libertin, ce n'est pas un luxurieux comme Faublas ou Casanova. Il cherche avant tout à connaître la femme, à la dominer, et, si elle ressent pour lui un entraînement en apparence inexplicable, c'est qu'elle devine qu'elle est le mobile unique de son existence. C'est le sexe même qui lui plaît, plutôt que telle personne déterminée et, comme dit Molière, il souhaiterait, ainsi qu'Alexandre, « qu'il y eût d'autres mondes pour pouvoir y étendre ses conquêtes amoureuses ».

En ce même XVIIIe siècle, un aventurier qui eut une fois du génie, l'abbé da Ponte, écrivit pour Mozart un *Don Juan* emprunté à Tirso de Molina à travers les traductions italiennes de Giacinto Andrea, de Cicognini et d'Onofrio Giliberto Napoletano[2]. Mais da Ponte raconte aussi dans ses curieux Mémoires[3] que, pour se mettre au diapason des scènes dramatiques de son libretto, il lisait, avant de l'écrire, des passages de l'*Enfer* du Dante. J'ignore si jamais Goldoni a lu le Dante, qui n'était guère à la mode de son temps; en tout cas, il n'y paraît guère.

1. Dans l'épisode d'Haydée, par exemple.

2. En France, le sujet de *Don Juan* fut d'abord porté sur la scène par Villiers (1659) et, la même année, par Dorimon : *Le Festin de pierre* ou *le Fils criminel,* qui n'est qu'un plagiat de la pièce de Villiers. Thomas Corneille mit en vers, comme on le sait, la comédie de Molière. Après Poquelin, Dumesnil-Rosimon osa encore aborder le même sujet : *Le Festin de pierre* ou *l'Athée foudroyé* (1669).

3. P. 144. Traduction française de D. de la Chavanne. Paris, Pagnerre.

C'est un homme qui vit dans un siècle éclairé et qui veut montrer qu'il n'est pas dupe de la superstition. Gœthe, dans son *Faust,* n'a pas reculé devant les scènes d'alchimie et les entretiens populaires, qui donnent à son œuvre une saveur si particulière. Goldoni a le goût plus difficile que Gœthe et que Molière. Celui-ci, dont l'inspiration est si humaine[1], si philosophique, n'avait pas craint de conserver les traits essentiels de la légende, et, traitant un sujet populaire, de donner libre cours à son génie. Goldoni y met plus de façons. Il se garde bien de prononcer le nom de Dieu dans un drame qui tirait sa beauté de la foi religieuse aux prises avec la passion la plus indomptable et l'impiété la plus enracinée. Bien que l'action se passe dans les temps modernes, il parle d'une manière vague de la divinité, du ciel, et il emploie à ce propos d'autres expressions analogues, inspirées d'une mythologie banale, langage convenu et prétendu noble de la tragédie somnifère.

Dans son ardeur de réforme raisonnable, Goldoni se prive même du personnage du valet, dont Molière a tiré un parti si heureux dans le rôle de Sganarelle, et da Ponte dans celui de Leporello. Il aurait été obligé de lui prêter la foi naïve, ou plutôt la terreur superstitieuse, qui fait un contraste si piquant avec l'impiété de don Juan. Ce n'étaient pourtant pas les types de ce genre qui manquaient à l'Italie. Elle a toujours su allier la crédulité à l'indépendance des passions. Le brigand qui prépare un coup, ou la femme galante qui cherche un amant, ont bien soin de mettre, s'il se peut, le ciel dans leurs intérêts, en allumant un cierge devant l'image miraculeuse.

D'autre part, Goldoni trouve condamnable l'impiété excessive du Don Juan français, « exprimée en maximes qui ne peuvent

1. Voir la scène du pauvre, *Don Juan,* acte III, scène 2.

moins faire que de scandaliser même les personnes les plus relâchées, et l'imitation de l'auteur espagnol dans les passages où la statue du commandeur parle et marche sur la scène ». Aussi pour n'effaroucher personne, rassurer les croyants timorés et éviter le rire des sceptiques, a-t-il supprimé la scène de la statue du commandeur et changé le dénouement. Don Juan est bien foudroyé à la fin « parce que l'homme méchant doit être puni », mais ce n'est pas un effet direct de la colère céleste. « L'événement est ménagé de manière qu'il puisse provenir également de la combinaison des *causes secondes,* dirigées toujours par les lois de la Providence[1]. » Goldoni cherche donc ici à être plus philosophe et plus raisonnable que Molière lui-même.

Par amour pour une froide correction, il supprime tout élément surnaturel, dessèche et anémie la fable, donne au langage des acteurs une généralité banale, qui amène un invincible ennui. On ne retrouve l'Italien que dans les scènes épisodiques du berger et de la bergère, qui rappellent les paysans et les paysannes du *Don Juan* français, mais qui sentent surtout l'imitation du *Pastor fido* et de l'*Aminta*. Il eût mieux valu se borner à traduire Tirso de Molina. *Don Juan* est une sorte de mystère; il faut pour aborder un pareil sujet ou la foi profonde d'un contemporain de Philippe II et de l'inquisition, ou l'indifférence d'un philosophe comme Molière, pour qui la légende n'est qu'un thème sur lequel il brode des variations originales.

Goldoni s'est encore mesuré avec Molière, notamment dans plusieurs pièces imitées ou inspirées de l'*Avare*. Il n'a pas composé moins de quatre comédies sur ce sujet emprunté à son grand prédécesseur : le *Véritable ami* (1751); l'*Avare jaloux* (1755);

---

1. *Mémoires*, t. Ier, p 310.

l'*Avare* (1756) et l'*Avare fastueux* (1767), sans compter le personnage de Properzio qu'on trouve dans la *Femme d'importance*[1].

« Charles Goldoni, dit Diderot[2], à propos du *Véritable ami*, a écrit en italien une comédie ou plutôt une farce en trois actes qu'il a intitulée : l'*Ami sincère*. C'est un tissu des caractères de l'*Ami vrai* et de l'*Avare* de Molière. La cassette et le vol y sont et la moitié des scènes se passent dans la maison d'un père avare. Je laissai là cette portion de l'intrigue, car je n'ai dans le *Fils naturel* ni avare, ni père, ni vol, ni cassette. »

Au contraire de Diderot, j'écarterai de cette analyse toute la partie mélodramatique de la pièce de Goldoni, où l'on voit deux amis dont l'un cède à l'autre une jeune fille qu'il aime, pour ne m'attacher qu'à l'imitation de l'*Avare*. C'est déjà un défaut que d'avoir ainsi divisé l'intérêt et cousu un drame sérieux, ou prétendu tel, à une peinture comique. Les contemporains prisaient sans doute plus haut le sacrifice romanesque fait par l'amour à l'amitié. La peinture de l'avare Ottavio, père de Rosaura, nous paraît autrement intéressante aujourd'hui.

Goldoni a cherché visiblement à renchérir sur Molière. Son avare paraît dès les premières scènes[3] ; il ramasse à terre un morceau de papier, car il ne faut rien perdre ; il reproche à son valet Trappola les dépenses exagérées qu'il fait pour l'entretien de la maison. Afin d'éviter les tromperies des marchands, il passe dans un anneau fait exprès les œufs qu'on lui a vendus pour en vérifier la grosseur. Il tricote et file en marchant, afin d'utiliser son temps. Tout en causant, il éteint une chandelle inutile, et encore a-t-il soin de changer de place celle qui reste, de crainte que le

1. *La donna di maneggio.*
2. *De la poésie dramatique*, t. IV, p. 488 de l'édition Naigeon.
3. Acte Ier, scène 7.

courant d'air ne la fasse consumer trop vite. Tous ces traits de détail ne valent pas les apprêts du dîner que veut donner Harpagon. Comme lui, Ottavio, qui est riche, a une fille à marier et cherche à s'en défaire sans dot. Quand Lelio, qui la lui demande, fait observer qu'il n'est pas en état de prendre femme dans ces conditions, Ottavio lui répond par cette question vraiment comique dans sa bouche : « Vous êtes donc avare ? »

C'est alors que Florindo, l'ami de Lelio, voyant que celui-ci est obligé de renoncer à Rosaura, la demande en mariage. On écrit le projet de contrat sur un bout de papier ramassé par Ottavio et soigneusement réservé pour servir à l'occasion. Non seulement Florindo n'exige pas de dot, mais encore il s'engage à reconnaître un apport à sa fiancée. La somme n'étant payable qu'en cas de séparation ou de mort [1], le père se ravise et préfère être simplement entretenu par son futur gendre, qui devra fournir à sa fille jusqu'à son trousseau. Il en procurera d'ailleurs l'étoffe, la femme de chambre Colombine la taillera et Ottavio espère bien prélever pour lui-même quelques aunes sur la toile pour s'en faire des chemises.

Il a comme Harpagon une cassette, où est enfermé son trésor, qu'il contemple à la dérobée et grossit chaque jour par des prêts usuraires. On le lui vole, de même que dans l'*Aululaire* et dans l'*Avare*, mais, quelle que soit son émotion en apprenant ce malheur, il n'oublie pas, lorsqu'il court après le voleur, d'éteindre une lumière qui brûle inutilement.

On voit les rapports de cette pièce avec celle de Molière. La plus grande faute qu'on puisse reprocher à Goldoni est d'avoir fait de son avare un personnage épisodique. Il l'avait introduit

1. C'était la *donatio ante nuptias* du droit romain encore en vigueur en Italie, sauf modifications, au temps de Goldoni. On l'appelait *contraddote*.

pour ménager la péripétie finale et montrer dans tout son éclat le dévouement du véritable ami. Tant qu'il croit Rosaura pauvre, Florindo ne craint pas de parler, mais lorsqu'il apprend que le père est riche et a retrouvé sa cassette, il s'efface devant Lelio et lui cède la femme qu'il aime pour ne pas l'empêcher de rétablir ses affaires par un mariage avantageux. Mais un personnage tel que l'avare ne saurait être présenté ainsi de profil. Il faut qu'Harpagon remplisse toute l'action, tant est puissante la passion qui absorbe son être et étouffe en lui les sentiments de la nature. L'avare de Molière n'est plus père, il n'est plus même amoureux, dès qu'il s'agit de son trésor. A cette condition seulement il peut nous intéresser.

Schlegel[1] reproche, il est vrai, à Harpagon d'avoir deux passions qui se contredisent : l'amour et l'avarice, de sorte, dit-il, qu'un vieillard amoureux et un avare peuvent, après avoir vu cette pièce, s'en retourner chacun satisfaits d'eux-mêmes. « L'avare se dira : « Au moins je ne pense pas à l'amour ; » et le vieillard amoureux : « Du moins, je ne suis pas avare. » Cette remarque pourrait être fondée, si les deux passions se maintenaient en équilibre. Mais chacun sait qu'il n'en est pas ainsi. L'amour le cède vite à l'avarice et Phrosine a beau chercher à amadouer Harpagon, il cesse de l'écouter dès qu'il s'agit d'entamer son cher trésor.

Le trait de génie de Molière est précisément de n'avoir pas fait de son héros un avare quelconque, comme l'Ottavio de Goldoni. Non seulement Harpagon est amoureux, mais encore il doit tenir un certain rang. Il a des domestiques et les laisse en pourpoints troués ou tachés. Il a des chevaux et ne les nourrit point, un carrosse, et ne le sort que dans les grandes

1. *Cours de littérature dramatique,* XII[e] leçon.

occasions. Il serait si simple de s'en passer et de vivre dans un grenier, comme ces malheureux dont on apprend de temps en temps la mort dans les journaux et qui se sont laissés mourir de faim sur une paillasse bourrée de billets de banque. Ils sont plus logiques qu'Harpagon, mais ils ne sont pas comiques. Le contraste manque, et le vain effort pour accorder avec les convenances mondaines une passion dominante, qui finit toujours par l'emporter.

Goldoni l'a senti. Il est revenu à plusieurs reprises sur ce personnage de l'avare, comprenant bien qu'il n'avait pas dit à ce sujet le dernier mot.

L'*Avare,* pièce en un acte de son « Théâtre de société », reprend une partie des traits donnés à Ottavio dans le *Véritable ami*. Goldoni y ajoute une insensibilité profonde aux sentiments de la famille. Don Ambrogio se console de la mort de son fils par les économies qu'il réalise depuis qu'il n'a plus à subvenir aux dépenses du jeune homme et de sa bru, qui vivaient ensemble sous son toit. Il trouve même le moyen d'exploiter la situation à son profit et de se débarrasser de sa belle-fille en gardant la dot. Cette pièce d'ailleurs n'est pas une comédie, mais un petit drame à la façon de La Chaussée, et Goldoni avoue lui-même que don Ambrogio est « une espèce d'avare qui ne vaut pas les autres ».

L'*Avare jaloux* est aussi faible. Pantalon, négociant vénitien, accepte les cadeaux qu'on fait à sa femme, mais il se cache pour écouter l'entretien des galants qui les ont apportés. Il reprend à donna Eufemia l'argent que son père lui donne en cachette; il pratique l'usure et, sur le point d'être arrêté par ordre du vice-roi, il préfère laisser sa femme retourner chez son père plutôt que d'abandonner son trésor. Puis brusquement, à la pensée qu'un jour viendra où la mort le forcera de se séparer définitive-

ment des biens périssables, il se convertit et promet de devenir à l'avenir un époux modèle.

L'*Avare fastueux,* écrit en français, mais qui ne fut joué qu'une seule fois à la cour [1] et sans succès, contient du moins une véritable idée comique. Le financier Chateaudor veut se marier pour avoir des héritiers du titre qu'il a acheté et recherche la main d'une riche bourgeoise qui a cent mille écus de dot. Il veut faire grandement les choses, du moins en apparence. Il commande à un bijoutier un écrin rempli de diamants magnifiques, mais qui lui sont simplement prêtés; il les rendra après le mariage. Il ordonne un repas somptueux, qu'il ajourne pour attendre l'arrivée de personnes de qualité, afin de faire d'une pierre deux coups. Sa future belle-mère Araminthe le croit prodigue et s'inquiète pour sa fille de ce défaut. Mais on apprend, par l'entretien des valets Lafleur et Frontin, quel est le véritable caractère de Chateaudor. Le marquis de Courbois lui refuse sa fille, qu'il lui a demandée après son échec auprès d'Araminthe. Le motif allégué cette fois est son avarice, de même qu'il avait été écarté dans sa première tentative parce qu'on le croyait prodigue.

C'est là une idée ingénieuse, mais qui ne dépasse pas le niveau du vaudeville. Combien nous sommes éloignés de la conception profonde de Molière. Chez celui-ci tous les incidents naissent du caractère de l'avare; il n'y a aucune supercherie, aucun quiproquo autre que celui de la cassette, qui est un trait de vérité de plus. Ce n'est pas par de petits moyens que l'auteur cherche à nous donner le change. Mais il fallait être Molière pour écrire cette pièce, et Goldoni, s'il voulait rivaliser avec un tel maître, aurait dû rassembler tous ses efforts sur un sujet unique et ne pas les

1. A Fontainebleau, le 14 novembre 1776. Après son insuccès, Goldoni retira sa pièce, qui ne fut ni jouée à Paris, ni même imprimée.

éparpiller sur trois ou quatre pièces, au risque d'en amoindrir les effets.

Il a encore tenté une incursion sur le domaine de Molière dans une comédie dont celui-ci est le héros. Le *Tartuffe* avait déjà été imité en Italie par Gigli[1] dans *Don Pilone,* matière heureusement choisie pour un écrivain italien du XVIIIe siècle. Il était facile de se montrer original quand on avait tant de modèles d'hypocrisie devant soi. Mais le *Falso Bacchettone*[2] de Gigli témoigne avec éclat qu'il ne suffit pas d'avoir des modèles quand les yeux ne savent pas bien voir. Son hypocrite n'est qu'une fade copie du *Tartuffe,* auquel il a ajouté seulement quelques scènes originales[3]. Elles montrent que, si Gigli n'était pas entièrement dénué de l'intelligence du théâtre, il a manqué de goût en prenant Tartuffe pour sujet — et pour victime[4].

Goldoni s'est attaqué lui aussi à ce sujet formidable et a donné précisément à son hypocrite le même nom de Pilon ou de Pirlon, qui n'en est qu'une variation dialectale. Mais sa pièce n'est qu'une comédie anecdotique. Elle ressemble à ces œuvres de circonstance qu'on joue sur nos théâtres aux anniversaires de la naissance ou de la mort des grands hommes. C'est de la part du Molière italien un acte de pieuse déférence pour son maître français plutôt qu'une étude de caractère, et en même temps une apologie de la réforme tentée par Goldoni sur la scène ultramontaine.

1. 1660-1722. *Don Pilone* est de 1711.

2. Sous-titre de *Don Pilone.*

3. *Scènes originales du* Tartuffe *de Gigli.* Traduction de M. Léon Pélissier. Paris, 1889.

4. Voir, sur *Tartuffe en Italie,* un article de M. J. de Filippi dans le *Moliériste* (1884, t. VI, 105-111).

Nous sommes en 1667, pendant la campagne de Flandre, à la veille de la représentation de l'*Imposteur*. Molière s'entretient avec Léandre (Chapelle) de ses embarras et de ses ennuis. Le roi a lu et approuvé sa pièce, il en a autorisé la représentation, mais verbalement, et le Parlement n'en vient pas moins de l'interdire. Molière a envoyé Valère (Baron) à l'armée pour obtenir une nouvelle permission et il attend son retour d'un instant à l'autre. « Que d'inquiétudes, dit-il, que de fatigues pour satisfaire ce maître difficile qu'on appelle le public[1]; comme il est ingrat pour celui qui a débarrassé la scène des Scaramouche et autres bouffons étrangers, joueurs de comédies improvisées, qui ne pouvaient plaire qu'à des sots! » Molière se repent presque d'avoir quitté le barreau pour le théâtre[2].

Ajoutez à cela les tracas domestiques : la jalousie de Madeleine Béjart qui voudrait se faire épouser et redoute la comparaison des grâces plus jeunes de sa fille[3]. Ce ne sont que querelles et que reproches, que surveillance inquiète. Les relations de Madeleine Béjart et de Molière sont d'ailleurs indiquées d'une façon discrète: « C'est, dit-il, une actrice qui n'est pas sans mérite. Il y a des années que nous vivons en bon accord et elle tient très convenablement ma maison[4]. »

---

1. Un uom che ha il peso grave di dar piacere altrui,
Non può sì lietamente passare i giorni suoi.

On reconnaît là le mot de Molière : « C'est une étrange entreprise que de faire rire les honnêtes gens. » (*Critique de l'École des femmes,* scène VII.)

2. Allusion transparente à Goldoni; Molière, bien que reçu avocat, n'avait jamais plaidé

3. Goldoni a suivi la tradition qui a duré cent cinquante ans (jusqu'en 1821), et d'après laquelle Armande était la fille, et non la sœur, de Madeleine.

4. Ell' è una brava attrice che merta qualche lode;
Son anni, che viviamo in buona compagnia,
Ed ella gentilmente mi fa l'economia.

Armande parait dès la seconde scène. Elle est charmante, mais sa hardiesse précoce montre déjà son penchant à la coquetterie. Elle aime Molière et le lui dit sans détour. Elle veut se faire épouser pour échapper à la sujétion maternelle et tenir le premier rang dans la troupe. Valère revient enfin porteur de l'autorisation du roi. On va jouer l'*Imposteur*. C'est alors que paraît Pirlon.

Le second acte, qui est le meilleur, est rempli par ses manœuvres hypocrites. Négociant notable et riche, il s'introduit en secret chez Molière, débauche La Forêt, sa servante, en lui promettant une meilleure place chez lui. Elle sera la gouvernante d'un homme seul, au lieu de servir deux femmes qui se détestent, et un maître sujet à la colère, qui fait tout trembler quand on le dérange dans son inspiration. Il tire habilement de Guerrina[1] (Armande) l'aveu de son amour pour Molière et l'exhorte à renoncer à un métier qui met son âme en péril. Puis il voit Madeleine, lui dénonce l'intrigue de Molière et de sa fille ; il en exagère même la nature et ajoute qu'après la représentation de l'*Imposteur*, l'auteur doit s'enfuir avec Armande. Madeleine refuse de jouer, elle emmènera sa fille; La Forêt donne son congé. Molière est au désespoir, il va rester en affront devant le public, car toutes les loges sont louées pour le soir. Léandre s'est endormi dans un coin et cuve son vin.

Mais à l'acte suivant, il se produit un revirement total. La Béjart consent à paraître sur la scène avec sa fille, pour ne pas se ruiner elle-même avec Molière, en faisant un éclat dans un pareil moment. La Forêt, repentante, venge son maître de Pirlon. Elle recommence avec l'hypocrite la scène d'Elmire et de Tartuffe.

1. On sait qu'après la mort de Molière, sa veuve épousa le comédien Guérin.

Feignant d'écouter les propositions galantes du marchand, elle lui fait ôter son chapeau et son manteau, puis quand Valère vient à frapper, elle cache Pirlon à la hâte et donne sa défroque à Valère. Molière la revêtira pour jouer Tartuffe au naturel.

La pièce obtient un succès prodigieux; le public indigné cherche partout Pirlon pour lui faire un mauvais parti. Pressentant l'accueil qui l'attend, celui-ci craint de sortir et offre à La Forêt trente livres pour le cacher jusqu'à la nuit. Molière, comblé de louanges par Léandre, qui s'est d'ailleurs endormi dans sa loge, et par le comte Lasca[1], qui n'a pas mieux écouté la pièce, voit venir dans sa chambre Armande, qui lui demande de l'épouser et de l'enlever sur-le-champ. Il veut d'abord la renvoyer, mais elle insiste tant qu'il lui passe au doigt l'anneau nuptial. Elle consent alors à se retirer dans une pièce voisine. Madeleine, qui cherchait partout sa fille, la découvre enfin; elle est obligée de consentir au mariage et Pirlon, sorti de sa cachette, demande et obtient son pardon. Il sera désormais le plus ferme défenseur de Molière et renoncera à son vice détestable.

L'auteur a suivi assez exactement les anecdotes connues sur la vie de Molière, tout en reculant jusqu'en 1667 la date de son mariage, qui est de 1662. La pièce est intéressante, l'intrigue bien nouée, mais nous n'apprenons rien de nouveau sur l'âme de Molière, ni sur son génie. Nous ne voyons pas comment il composait ses pièces, comment il observait l'humanité, combien il était frappé des traits qui peignent sur le vif un caractère.

Il joue d'ailleurs un rôle assez peu digne entre ces deux femmes qui se disputent son cœur. Madeleine est acariâtre, Armande plus

1. Ce personnage, imité des marquis de Molière, servait les rancunes de l'auteur contre le public piémontais, qui avait fait un mauvais accueil aux pièces de Goldoni.

que délurée; Chapelle nous est présenté comme un ivrogne éhonté et Pirlon, qui manœuvre fort habilement au deuxième acte, gâte tout dans la suite par sa conversion subite et nullement préparée. C'est là une invraisemblance morale, plus impardonnable que toutes les libertés que l'auteur aurait pu prendre avec l'histoire ou avec la légende.

Dans le *Menteur*[1], Goldoni s'est mesuré à la fois avec Corneille et avec Alarcon. Voltaire a fait ressortir lui-même[2] les ressemblances et les différences de la pièce française et de la pièce italienne.

« Il y a, dit-il, dans Goldoni deux choses fort plaisantes : la première, c'est un rival du menteur qui redit bonnement pour des vérités toutes les fables que le Menteur lui a débitées, et qui est pris pour un menteur lui-même, à qui on dit mille injures; la seconde est le valet qui veut imiter son maître, et qui s'engage dans des mensonges ridicules dont il ne peut se tirer. Il est vrai que le caractère du *Menteur* de Goldoni est bien moins noble que celui de Corneille. La pièce française est plus sage, le style en est plus vif, plus intéressant. La prose italienne n'approche point des vers de l'auteur de *Cinna*. Les Ménandre, les Térence écrivirent en vers : c'est un mérite de plus, et ce n'est guère que par impuissance de mieux faire ou par envie de faire vite que les modernes ont écrit des comédies en prose. On s'y est ensuite accoutumé.

Voltaire fait cependant observer que le dénouement de Goldoni est plus moral que celui de Corneille. « Chez lui, dit-il, le Menteur est puni et doit l'être. Il en a fait un malhonnête homme

1. *Il Bugiardo*, comédie en trois actes et en prose
2. *Commentaire sur Corneille*, édit. Beuchot, t. XXXV, p. 448-449.

odieux et méprisable. Le Menteur, dans le poète espagnol et dans la copie de Corneille, n'est qu'un étourdi. »

J'en demande bien pardon à Voltaire, mais voilà qui sent terriblement son auteur de *Nanine ou le Préjugé vaincu.* Le XVIII[e] siècle est moralisateur à outrance, bien qu'il compte moins de vrais moralistes que le XVII[e]. Fidèle à cet esprit, le bon Goldoni a fait de son Menteur un simple bourgeois[1] qui est un sot et un coquin. Pour qu'il devienne supportable, il lui manque l'épée et les larges bottes de Dorante, toujours prêt à répondre galamment des hâbleries lâchées par lui à l'aventure.

Le héros de Goldoni est justement puni ; celui de Corneille ne mérite que l'apostrophe épique de Géronte, j'allais dire de don Diègue : « Êtes-vous gentilhomme ? » Il épousera Lucrèce au lieu de Clarisse son amie, mais l'une vaut l'autre et, pour parler la langue de Corneille :

A ce choix aisément son âme se résout.

Goldoni a d'ailleurs avoué franchement l'imitation de Corneille[2]. Mais il ne paraît pas mieux fixé que son modèle, ni même que Voltaire, sur la véritable origine de la pièce espagnole, que l'on croyait alors appartenir à Lope de Vega, tandis qu'elle est d'Alarcon[3]. L'auteur espagnol, comme l'imitateur français, a fait de son héros un cavalier plein de courage et de politesse, qui gâte ces qualités par un honteux défaut, mais qui ment plus avec

1. Le père du *Menteur* italien est aussi un marchand, aussi éloigné de la dignité de Géronte que son fils de l'élégance cavalière de Dorante. C'est un des masques traditionnels de la comédie ultramontaine, de même que Balanzoni, le père de Rosaura.

2. Préface du *Bugiardo*.

3. Voir L. de Viel-Castel, *Essai sur le théâtre espagnol,* t. I[er], p. 301. Cf. *Gœthe als Corneille-Uebersetzer*. Ein Beitrag zur Geschichte des französischen Dramas in Deutschland, von Professor D[r] Mathias Friedwagner. Wien, 1890.

son imagination qu'avec son cœur. C'est un méridional qui se représente les objets avec tant de vivacité et de force qu'il croit à leur réalité, au moment même où il imaginé ses hâbleries.

Ce début si brillant :

> A la fin j'ai quitté la robe pour l'épée

nous montre un jeune homme plein de feu et d'ardeur, qui s'indigne d'être élève de Barthole et quitte le fatras livresque pour faire le galant, l'homme d'épée, revenu des guerres d'Allemagne. Ces expéditions lointaines enflammaient alors tous les esprits, jusqu'au flegmatique Descartes, qui s'y oubliait et passait un hiver enfermé « dans son poêle » à méditer le *Discours sur la méthode*. De même le jeune Espagnol d'Alarcon revient du Pérou et des Indes, qui étaient aussi une terre d'héroïsme et d'aventures.

Dorante a une élégance, une grâce, un entrain qui lui font pardonner bien des choses. Il est avide des plaisirs de Paris, dont il rêvait la veille tandis qu'il était un pauvre étudiant de province; les belles dames de la place Royale lui ont tourné la tête. S'il s'attribue la sérénade donnée par Alcippe c'est pour le plaisir de l'imaginer et de la décrire, comme l'histoire de son faux mariage et de sa surprise nocturne. Les incidents de ces récits naissent dans son esprit coup sur coup, à l'improviste, avec une fécondité prodigieuse. Il reste toujours gentilhomme — gascon, si l'on veut, — mais ses mensonges ne cessent pas d'être de ceux que les théologiens appellent des mensonges « joyeux ».

Ceux du héros de Goldoni ne sont même pas « officieux », ils sont « odieux », pour continuer les emprunts à la langue théologique. Non seulement il s'attribue faussement la sérénade et le sonnet qu'un amant timide a offerts à sa beauté, mais il revendique le cadeau de dentelle en point de Flandre que Florindo a envoyé à Rosaura. Il calomnie deux jeunes filles innocentes, en

racontant qu'après la sérénade elles lui ont donné accès par la terrasse dans leur appartement et qu'il y a passé la nuit. Dorante du moins invente le nom comme l'aventure de la jeune fille qu'il dit avoir épousée secrètement. Rien ne montre mieux combien l'atmosphère morale de la France au temps de Louis XIII était supérieure à celle de Venise au XVIII[e] siècle.

Les mensonges de Lelio sont encore moins excusables que ceux de Dorante, parce qu'ils sont interrompus par les questions de Pantalon. Il a ainsi le temps de réfléchir entre chaque réplique, tandis que le Menteur français s'emporte lui-même et s'étourdit du mouvement de sa tirade. Enfin le Vénitien ne rachète pas ses faussetés par son courage, comme Dorante, qui étonne Alcippe par sa promptitude à soutenir ses inventions l'épée à la main et le fait s'écrier avec surprise :

Tout homme de courage est homme de parole[1].

Lelio au contraire a l'air très peu friand de la lame et recule devant la provocation de son ami Ottavio.

Goldoni s'est rencontré dans le dénouement avec l'auteur espagnol. Pour sa punition, Lelio, au lieu d'épouser Rosaura, qu'il a compromise et que son père voulait lui donner, est contraint de tenir sa parole à Cléonice, à laquelle il a souscrit une promesse de mariage et dont il a même quelque peu écorné la dot par avance. Le bargello vient l'arrêter à la fin ; il restera en prison jusqu'à ce qu'il se soit décidé à sauter le pas. Quant au timide Florindo, prototype du Fortunio de Musset, moins la poésie, il sera récompensé par la main de Rosaura, qui ne veut pour époux ni d'un menteur, ni d'un traître.

Molière et Corneille ne sont pas les seuls auteurs français dont

1. *Le Menteur,* acte III, scène 2.

Goldoni se soit inspiré. Son opéra-comique du *Roi à la chasse* est imité de: *Le roi et le fermier* de Sedaine et de la *Partie de chasse de Henri IV* par Collé [1]. Il a tiré la *Veuve femme d'esprit* d'un des contes moraux de Marmontel: *Le Scrupule ou l'amour mécontent de lui-même*, le *Père par attachement* de la *Cénie* de Mme de Graffigny [2] « autant que le goût italien pouvait se prêter à une composition étrangère [3] ». Il a emprunté au même auteur l'idée de sa *Péruvienne* et celle de la *Dalmate* aux *Amazones* de Mme du Boccage; la *Femme adroite*, au *Philosophe marié* de Destouches. Le *Poète fanatique* rappelle à la fois les *Femmes savantes* et la *Métromanie*, les *Deux jumeaux vénitiens* Regnard et Plaute dans les *Ménechmes*, la *Femme irrésolue*, l'*Irrésolu* de Destouches. Malgré l'identité de titre, le *Père de famille* et l'*Esprit de contradiction* n'offrent, au contraire, aucun rapport avec les pièces de Diderot et de Dufresny.

Si Goldoni a fait de nombreux emprunts au théâtre français, celui-ci le lui a bien rendu. Diderot reconnaît lui avoir emprunté l'intrigue du *Fils naturel;* plusieurs pièces de Goldoni furent traduites et mises au théâtre pendant son séjour en France [4].

---

1. Goldoni fait d'ailleurs remarquer que ces deux ouvrages sont eux-mêmes imités de: *Le roi et le meunier*, comédie anglaise de Mansfeld, et que la véritable source de tous ces sujets se trouve dans l'*Alcade de Salamanque*, de Calderon.

2. *Cénie*, pièce en cinq actes, représentée pour la première fois par les comédiens du roi, le 25 juin 1750.

3. *Mémoires*, t. II, p. 256.

4. Notamment *Paméla*, traduite par D. B. D. V (de Bonnel du Valguier), Paris, 1759; la *Veuve rusée*, traduite par le même, Paris, 1761; l'*Avocat vénitien*, traduit par Mme de Floncel; la *Bonne fille*, opéra-comique tiré de *Paméla*, arrangé par Baccelli, Paris, 1771; la *Famille de l'antiquaire*, trad. de Collet; la *Maison de Molière*, imitée par Alph. Guys et représentée à la Comédie-Française, Paris, 1787; le *Père de famille*, trad. de Deleyre, Avignon, 1758; la *Dupe de soi-même*, 1784; le *Véritable ami*, trad. de Deleyre, Avignon et

Il en était fort mécontent[1] et se plaignait du mauvais service que lui avaient rendu les traducteurs et les adaptateurs. Les uns, disait-il, se trompaient sur la signification même des mots italiens; les autres, en présentant au public français des pièces écrites pour une autre nation, exposaient l'auteur original à des jugements dont il n'aurait pas tenté l'épreuve, s'il avait été consulté. Un littérateur aujourd'hui oublié, Jean-François Roger[2], acquit cependant une véritable notoriété en adaptant au goût français des pièces de Goldoni; la *Dupe de soi-même* et le *Valet de deux maîtres*[3] firent applaudir à la fois le modèle et l'imitateur. Mais ce fut surtout l'*Avocat* joué en 1806, et tiré de l'*Avocat vénitien* de Goldoni, qui consacra la réputation de Roger. Quand il fut présenté à Louis XVIII, après sa réception à l'Académie française (1817), le monarque lettré lui adressa ce compliment: « Vous avez gagné votre procès, cela ne m'étonne pas. Vous aviez un excellent *avocat*. »

Mercier, l'auteur de l'*An 2440* et du *Tableau de Paris*, a imité également Goldoni dans plusieurs de ses œuvres dramatiques[4]. Flins des Oliviers[5] obtint beaucoup de succès, en 1792, au théâtre

---

Paris, 1758; *Paméla mariée*, trad. de Desriaux et Pelletier, imitée d'abord par Valmaranges et Cubières, puis par Amar du Rivier, et représentée à Lyon. Amar du Rivier est l'auteur des *Chefs-d'œuvre de Goldoni, traduits pour la première fois en français avec le texte italien, un discours préliminaire sur la vie et les ouvrages de Goldoni,* etc, 3 vol, Lyon, 1801; les *Caquets*, imités par Riccoboni, 1761. On trouve dans les *Œuvres de M.* *** (Londres, 1791), la traduction attribuée à Sablier de la *Suivante généreuse*, en vers et en prose, et des *Mécontents*.

1. *Mémoires*, t III, p. 74 et 286.

2. 1776-1842.

3. *Le Valet de deux maîtres* avait été traduit en français dès 1763. Amsterdam et Paris.

4. Notamment *Molière*, drame en cinq actes et en prose, imité de Goldoni. Amsterdam, 1776.

5. 1757-1806.

de la rue de Richelieu, avec la *Jeune hôtesse* tirée de la *Locandiera*. Ce rôle, il est vrai, était confié à une actrice charmante, M[lle] Candeille, qui le jouait « dans un costume leste et séduisant », de nature à séduire le public, quelle que fût d'ailleurs la valeur propre de l'œuvre.

On voit par cette énumération combien les auteurs de notre nation ont mis à contribution la veine féconde de Goldoni. Ses imitateurs sont, il est vrai, pour la plupart des écrivains d'ordre inférieur, et leurs adaptations n'ont pas laissé de trace bien profonde; mais la faute en est aux circonstances plus qu'à Goldoni. Au moment où il vint en France, l'ancien théâtre achevait sa carrière et le nouveau n'existait pas encore; quand celui-ci fit son éclatante apparition avec Beaumarchais, on ne pensait plus guère à Goldoni, et ce n'était pas chez lui que l'idée pouvait venir de chercher des modèles ou des inspirations. Le vent soufflait d'ailleurs, et la société nouvelle ne se serait pas reconnue dans ces images un peu effacées d'un âge qui lui-même allait pour toujours disparaître.

CONCLUSION.

Goldoni et l'Allemagne. — Opinion favorable de Lessing. — Imitations allemandes d'après Goldoni. — Jugements des critiques allemands et italiens. — Goldoni et Gozzi. — Les *Mémoires inutiles*. — Un gentilhomme vénitien à la fin du XVIIIe siècle. — Goldoni et l'abbé Chiari. — L'Académie des *Granelleschi*. — Les comédies romanesques de Gozzi. — Jugement de Gozzi sur Goldoni. — Goldoni est-il le seul poète comique de l'Italie ? — La comédie italienne après Goldoni.

En dehors même de la France et de l'Italie, Goldoni a été un auteur à la mode, surtout en Allemagne. Lessing le cite à plusieurs reprises dans sa *Dramaturgie* de Hambourg[1]; on a vu le

1. Traduction Crouslé. Paris, 1885, p. 60 et 456. Lessing avait entrepris de refaire à sa manière cinq des pièces du poète vénitien (*Herder*, par Ch. Joret. Paris, 1875, p. 90); *Lessing et le goût français en Allemagne*, par Crouslé. Paris, 1863, p. 90). En dehors de beaucoup de traductions partielles de Goldoni, J. H. Saal fit paraître à Leipzig, de 1768 à 1777, à l'instigation de Lessing, qui cherchait à détruire la prééminence du théâtre français, en vantant souvent outre mesure les dramaturges des autres pays, une traduction des meilleures comédies de Goldoni. J. Chr. Bock, qui pendant longtemps avait été le fournisseur attitré des rôles de Schrœder et de Bondini, a adapté à la scène allemande différentes pièces du même auteur. Elles eurent une grande vogue et exercèrent une influence sérieuse sur le dévoloppement de l'art dramatique au delà du Rhin (*Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Deutschland*, par Rob. Prölz. Berlin, 1883).

Schrœder, l'un des plus grands parmi les acteurs allemands, se tailla à lui-même un rôle dans le *Bourru bienfaisant* et dans le *Valet de deux maîtres*. Le *Bourru bienfaisant*, sous des titres divers (Polterer, Murrkopf, etc.), fut traduit et joué, à la fin du XVIIIe siècle, sur toutes les scènes allemandes, et attirait toujours la foule (*Chronologie des deutschen Theaters*. Leipzig, 1775). L'abbé Da Ponte, le librettiste attitré de Mozart, en fit même un opéra bouffe pour le compositeur Martini.

Kotzebue, qui cherchait partout des sujets pour alimenter sa verve inépuisable, en a emprunté plusieurs à Goldoni. Il a imité l'*Hôtellerie de la Poste*

cas que Gœthe faisait des *Disputes de Chioggia*, pour la caractéristique des mœurs vénitiennes. Goldoni est donc un des hommes qui ont exercé le plus d'influence, tant dans son pays qu'au dehors, grâce à cette fécondité d'invention qui est un des dons du génie, mais qui peut aussi devenir un défaut, quand elle n'est pas réglée.

Ses pièces dépassent le chiffre de deux cents ; lui-même n'en a jamais bien connu le nombre. Il retrouvait parfois, dans les dix-huit éditions de son théâtre qui se firent de son vivant, et la plupart sans son aveu, des œuvres dont il ne se rappelait même plus le titre. Il n'est donc pas étonnant qu'un grand nombre méritent justement l'oubli auquel les avait condamnées leur propre père. C'est ainsi qu'en ont jugé un certain nombre de critiques. Collé[1] reconnaît à Goldoni de « l'imagination, l'imitation de la nature dans les petits sujets, un dialogue aisé et naturel ». Mais il ajoute que ses plans manquent pour la plupart de vraisemblance et de régularité, que ses caractères sont pris dans une nature commune, basse et aisée à peindre. Les traductions même de ses meilleures pièces ne permettent pas de le placer « dans la troisième ou la quatrième classe de nos faiseurs de comédie ».

Grimm, on l'a vu, d'abord prévenu contre Goldoni, lui rendit plus de justice, surtout après avoir vu l'*Épouse persane*. Schlegel le juge à peu près comme Collé ; il reconnaît la vérité des mœurs qu'il représente, mais, dit-il, « elles ne sortent point de la

dans la *Maison de poste de Treuenbrietzen*, la *Veuve rusée*, dans un ouvrage qui porte le même titre : *Die schlaue Witwe oder die Temperamente*.

Blum (1785-1844), qui fut exclusivement un traducteur et introduisit le vaudeville français en Allemagne avec l'*Ours et le Pacha*, de Scribe, a adapté également à la scène allemande des pièces de Goldoni, entre autres *Mirandolina* et l'*Éventail*. Plus récemment (1847), M. Gutzkow s'est inspiré du *Molière* de Goldoni, dans l'*Original du Tartuffe*.

1. *Journal*, octobre 1764.

région des habitudes journalières, et il prend toujours la vie d'une manière superficielle; il reproduit sans cesse les mêmes caractères. » Un critique italien contemporain, M. Settembrini[1], adopte le même jugement. En général, l'école moderne place Goldoni fort au-dessous de Charles Gozzi[2], dont les Fables (*Fiabe*) balancèrent la réputation du premier auprès des Vénitiens.

Goldoni dans ses *Mémoires* est fort discret au sujet de cette rivalité littéraire : « Mon système, dit-il, a toujours été de ne pas nommer les méchants, mais je puis bien m'honorer du nom de mes défenseurs. » Et il cite à ce titre le jésuite Roberti, auteur de fables souvent ingénieuses, mais écrites dans un style affecté; le comte Verri, le noble vénitien Nicolas Berengano, le comte Landini, Gaspard Gozzi, frère du poète, qui fut l'un des premiers en Italie à entreprendre la restauration de l'art et du culte de Dante, presque oublié au XVIIIe siècle par ses compa-

1. *Lezioni di letteratura italiana*. Naples, 1886, t. III, p. 164. Un autre critique italien, Ferdinando Galanti, auteur d'un ouvrage intitulé : *Carlo Goldoni e Venezia nel secolo* XVIII (Padoue, 1882), est beaucoup plus favorable à Goldoni. Voir également : *La vita artistica di Carlo Goldoni,* par Ignazio Ciampi (Rome, 1860), et P. G. Molmenti, *Carlo Goldoni* (Venise, 1880).

2. Le critique moderne le plus favorable à Gozzi est Philarète Chasles (*Études sur la France, l'Espagne et l'Italie au* XVIIe *siècle*). Ginguené (*Histoire de la littérature italienne*) l'appelle « l'un des auteurs les plus originaux et les plus véritablement italiens de ces derniers temps » ; Mme de Staël (*Corinne,* liv. VIII, chap. 2) est d'avis que Charles Gozzi est l'auteur comique « dont le genre convient le mieux à l'imagination italienne » ; Charles Nodier et Paul de Musset en France, Tieck, Hoffmann et Guillaume de Schlegel en Allemagne, se sont associés à ces éloges. Schlegel, notamment, voit dans les *Fiabe* de Gozzi « les seules compositions du théâtre italien où règnent les sentiments de l'honneur et de l'amour ». Par contre, les Italiens ont été, en général, sévères pour Gozzi, tout en lui reconnaissant des qualités remarquables Voir, à ce sujet, les jugements de Napoli-Signorelli, d'Ugoni, de Gherardini, de Ferrari, de Lombardi, de Tommaseo, de Cuccetti, de Settembrini, de Ciampi, de De Sanctis, de Guerzoni. Carrer et Magrini se sont montrés, toutefois, plus indulgents.

triotes[1]. Goldoni aurait pu joindre à cette liste de ses amis : Albergati, sénateur de Bologne ; Scipion Maffei, l'auteur de *Mérope;* Alfieri, dont il faisait un grand éloge dans ses *Mémoires;* les patriciens de Venise : Widiman, Grimani, Vendramin, Barberigo, Jean Mocenigo, et tous les ambassadeurs vénitiens à Paris, qui le traitèrent toujours en ami pendant son séjour parmi nous.

Après un siècle, la critique ne saurait être tenue d'imiter la discrétion de Goldoni. Ces querelles aujourd'hui éteintes forment d'ailleurs un chapitre intéressant de l'histoire littéraire de l'Italie au XVIIIe siècle et ont eu assez d'importance pour être mentionnées ici, au moins sommairement.

Le comte Charles Gozzi était un homme singulier, qui avait eu de nombreuses aventures dans sa jeunesse. Il les a racontées dans des *Mémoires* écrits en 1780, à l'âge de soixante ans, et qu'il édita en 1797, en les intitulant par ironie : *Mémoires inutiles publiés par humilité*[2], afin, disait-il, « de faire bâiller et dormir ceux qui souffrent d'insomnies[3] ». Il y mentionne notamment ses trois années de service militaire dans cette Dalmatie, alors presque sauvage, que devait civiliser bientôt l'occupation française du général Marmont, et qui contrastait si fort avec Venise dégénérée. Ces *Mémoires inutiles* parurent au moment même où l'existence politique de la ville natale de Gozzi venait de cesser ; ils en sont comme le testament et en expliquent la chute. Celui qui se faisait appeler le « citoyen » Gozzi et qui faisait précéder ses *Mémoires* de la devise : *Liberté, égalité,* était, au

1. Gaspard Gozzi écrivit, en réponse aux *Lettres de Virgile aux Arcades,* du jésuite Bettinelli, l'ami de Voltaire, une *Défense du Dante,* qui marque le point de départ d'une nouvelle ère dans l'histoire littéraire d'Italie.

2. *Memorie inutili, pubblicate per umiltà* (1797). Le comte Charles Gozzi mourut en 1806.

3. « Opportunissime a far sbadigliare e dormire coloro che patiscono delle vigilie. »

temps de Goldoni, un homme de grande taille, vêtu à l'antique, partisan des anciennes mœurs et des vieux usages, qu'on voyait se promener sur la place Saint-Marc, amer, taciturne, misanthrope et désabusé. Toujours préoccupé des innombrables procès, qu'il soutint pendant dix-huit ans pour rentrer en possession d'une partie des biens de sa famille, il ne sortait de ses méditations que pour railler le peuple vénitien, sa soif de plaisirs, son goût pour les spectacles futiles, et poursuivait surtout de ses sarcasmes les deux principaux favoris du public, Goldoni et l'abbé Chiari, qu'il affectait de traiter sur le même pied.

Cette assimilation était injuste pour le premier, car l'abbé Chiari, Brescian d'origine et d'ailleurs instruit, versé notamment dans les études latines, n'avait de commun avec Goldoni que la fécondité. A la fois prêtre et auteur comique, il composa une multitude innombrable de pièces de théâtre, de romans et de poésies lyriques. On y trouvait tout le mauvais goût du siècle, qui oscillait entre un faux sentimentalisme et la vulgarité, sans jamais s'arrêter au naturel. Ces romans et ces comédies formaient un tissu d'aventures étranges, dont les héroïnes étaient des femmes philosophes ou des nonnes ravies à leur couvent; les héros, des géants ou des êtres surnaturels, le tout se passant au clair de lune, parmi les enlèvements, les escalades, les rendez-vous de nuit racontés dans un style précieux et ampoulé.

L'abbé Chiari était d'ailleurs le rival de Goldoni et le fournisseur attitré des théâtres pour lesquels celui-ci n'écrivait pas. Peu scrupuleux en fait de probité littéraire, il lui prenait sans façon ses sujets et ses procédés, lorsqu'ils paraissaient propres à attirer la foule. C'est ainsi qu'il adopta comme lui le vers martellien, qu'il fit paraitre Molière sur la scène[1], qu'il composa une *Esclave*

1. *Moliere marito geloso.* Bologne, 1759.

chinoise, imitée de l'*Épouse persane,* et une *Belle étrangère*[1], tirée, comme la pièce de Goldoni, de l'*Écossaise* de Voltaire. Chiari avait, d'ailleurs, ses admirateurs et, tandis que Gozzi et ses amis l'appelaient « un triste pêcheur », un « poète de cuisine », qui écrivait des vers « longs comme une canne de Suisse », son ami Bordoni parlait de lui comme d'un « homme fameux des colonnes d'Hercule au pôle arctique ».

Charles Gozzi avait fondé avec son frère Gaspard et quelques amis l'Académie des Granelleschi, dont il a été question précédemment, et qui ne se proposait rien moins que « de suivre les traces des restaurateurs et des guérisseurs de la pestilence emphatique, métaphorique et figurée, introduite par l'imagination des *secentisti,* pour faire germer dans l'esprit de la jeunesse l'idée du beau et de l'émulation[2] ». La prétention était ambitieuse de la part de gens qui s'exprimaient eux-mêmes de la sorte. Elle atteste du moins chez Gozzi le sentiment très net d'une nécessité qui s'imposait à la littérature italienne du temps, celle de s'affranchir de l'imitation française, laquelle avait produit tous ses bons effets, et de revenir à la tradition nationale, par delà le dix-septième siècle, en remontant au précédent, où la langue toscane subsistait encore dans sa pureté. Gozzi fut aidé dans cette tâche par les travaux de ses amis Antonio-Federico Seghezzi sur Bembo, les lettres de Caro, de Guidiccioni, les poésies du Tasse, et Bioggio Schiavo, auteur du *Philalèthe,* dialogue où il défend Pétrarque et lui-même des attaques du parti français.

En matière d'art dramatique, Gozzi était un conservateur, qui, comme il le fit plus tard en politique, devint révolutionnaire par dépit. Il tenait fermement pour la tradition nationale de la co-

1. *La bella pellegrina.*
2. *Mémoires inutiles,* 1re partie, chap, XXXIII, p 246.

médie improvisée : « Elle a été attaquée de tout temps, disait-il, et n'a jamais péri. Il semble impossible que certains hommes, qui passent pour auteurs en notre temps, ne s'aperçoivent pas qu'ils se rendent ridicules en abaissant leur sérieux à une colère plaisante contre un Brighella, un Pantalon, un Docteur, un Tartaglia, un Truffaldin... Le peuple aura toujours le droit de jouir de ce qui lui plaît, de rire de ce qui l'amuse, sans s'inquiéter des Catons masqués, qui lui défendent d'éprouver du plaisir à ce qui le charme... La comédie improvisée est une gloire de l'Italie[1]. »

L'attaque contre Goldoni était directe, puisqu'il s'était donné la tâche de réformer le théâtre de son pays et de faire oublier la comédie improvisée en y substituant une forme plus régulière. Il répondit en invoquant son succès même. Gozzi, le prenant au mot et adoptant ce criterium de la valeur des œuvres littéraires, déclara un jour, dans une boutique de libraire où se trouvait Goldoni, qu'il se faisait fort d'avoir autant de succès que lui avec un simple conte de nourrice arrangé en forme de spectacle. Telle fut l'origine des *Trois oranges*, la première des *Fiabe* de Gozzi, qui fut jouée au théâtre San Samuele, pendant le carnaval de 1761, par la troupe alors célèbre de Sacchi.

L'intérêt de cette fable réside beaucoup moins dans l'action puérile et merveilleuse, que Gozzi n'avait même pas le mérite d'avoir inventée, que dans les allusions transparentes faites à ses ennemis littéraires Goldoni et Chiari[2], désignés, celui-ci

1. *Ragionamento ingenuo.*

2. L'idée de mettre ainsi ses rivaux dramatiques sur la scène, qui est l'objet principal de Gozzi dans les *Trois oranges*, a probablement inspiré à Tieck le dessein, réalisé dans le *Chat botté*, de ridiculiser de même Iffland et Kotzebue. Ces deux auteurs dramatiques allemands n'étaient pas sans rapport avec Goldoni et Chiari et, en sa qualité de romantique, Tieck admirait beaucoup les fables fantastiques de Gozzi.

sous le nom de la fée Morgane, et le premier sous celui du mage Celio. Le prologue nous avertit clairement de ce qui nous attend:

« Vous verrez, dit l'auteur, pendant cette soirée une abondance d'événements inattendus, des merveilles que vous pouvez avoir déjà ouïes, mais que vous n'avez pas encore vues sur notre scène. Vous entendrez les bêtes, les portes et les oiseaux parler en vers et mériter des lauriers; les vers seront peut-être même des vers martelliens, afin de vous faire applaudir plus volontiers. » On voit en effet, paraître sur la scène le prince Tartaglia, dont l'haleine est devenue fétide par suite d'une indigestion de vers martelliens et qui expectore dans ses accès des rimes usées et putrides. Pour le guérir, il faut jeter par les fenêtres les fioles des médecins et recourir aux vieilles plaisanteries de l'humoristique Truffaldin. On n'attend pas ici le détail d'une action fantastique, où des oranges se changent en princesses, qui meurent de soif en voyant le jour, puis en colombes quand Smeraldina, d'accord avec la fée Morgane, leur a percé la tête d'une épingle, et dont l'une, Ninette, devient, après bien des péripéties, l'épouse du prince Tartaglia. Le festin de noces est lui-même bien extraordinaire: le menu se compose d'un salmis de souris et de chats.

Le public, sans comprendre la satire, s'amusa naïvement à ce spectacle qu'il avait pris au sérieux. Peu s'en fallut même que les théâtres qui vivaient à l'ordinaire des pièces de Goldoni et de l'abbé Chiari, ne fussent désertés. D'autres pièces du même genre : *Le Corbeau, Le Roi-Cerf, Turandot, Les Gueux fortunés, La Dame-Serpent, La Zobéide, Le Monstre bleu, L'Oiseau vert, Le Roi des génies,* entretinrent et renouvelèrent le succès des *Trois oranges*[1], et l'on peut attribuer en partie le départ

1. Outre ces dix fables (*Fiabe*), Gozzi a fait représenter, d'autres pièces dont les sujets sortent moins de l'ordinaire : *La Femme vindicative, La Chute*

de Goldoni pour la France et le long séjour qu'il y fit, à l'ennui que lui causaient ces attaques et le succès toujours croissant de Gozzi.

Celui-ci avait trouvé un critique selon son cœur dans Baretti, l'auteur de la *Frusta letteraria,* qui opposait la fantaisie capricieuse du *Roi-Cerf* aux peintures exactes, mais superficielles de Goldoni. Baretti avait voyagé; il connaissait l'Angleterre et Shakespeare[1], dont on commençait alors à prononcer le nom en Italie. Il représentait la critique romantique, qui met l'imagination au-dessus de la raison et du goût[2]. De retour à Venise, il vit à quel degré d'abaissement l'art était tombé dans sa patrie et entreprit de faire une œuvre analogue à celle dont Boileau se chargea en France, au milieu du XVIIe siècle. Mais les défauts de la littérature française étaient alors ceux de la jeunesse éprise du faux brillant et qui allait vite ouvrir les yeux sur ses erreurs. Baretti, au contraire, s'adressait à un peuple dégénéré et, pour ainsi dire, retombé en enfance. Aussi, n'eut-il pas le même succès. Il n'en saisit pas moins le fouet (*Frusta*) métaphorique de la satire, « prêt à en fustiger furieusement tous les sots du jour et ces malheureux qui barbouillaient à la journée des comédies impures, de niaises tragédies, des critiques puériles, des romans extravagants, des dissertations frivoles, de la prose et des vers de

---

de dame Éléonore, Le Secret public, Les Deux nuits critiques, L'Amoureuse véritable, La Princesse philosophe, Les Drogues d'amour. Cette dernière pièce est tirée de la comédie de Tirso de Molina : *Zelos cun zelos se curan.*

1. *Discorso sopra Shakespeare e Voltaire.* Milan, 1820.

2 Voir cependant un jugement tout différent de Baretti, après qu'il eut lu dans le texte imprimé les *Fiabe* de Charles Gozzi. Dans une lettre du 12 mars 1784, datée de Londres et adressée à Don Francesco Carcano, il appelle Gozzi « un fou plein d'esprit », qui écrit, pour plaire à la canaille, des pantalonnades insipides, des choses inintelligibles, une cervelle à l'envers, pleine de confusion, sans notion de langue, ni de style.

tout genre, qui étaient dépourvus de tout suc, de toute substance, des moindres qualités de nature à les rendre plaisants ou agréables aux lecteurs et à la patrie ». Il se lança d'abord contre les sottes bergeries des Arcades et, dans l'aveuglement de sa colère, ne sut pas faire de distinction entre ces misérables faiseurs et le talent réel de Goldoni. Ces excès mêmes rendirent inutiles toute sa verve, tout son esprit, souvent tout son bon sens. Sa polémique contre Goldoni ne fut pas la moindre de ses erreurs, et il ne réussit pas à persuader l'Italie qu'elle avait tort de se plaire aux comédies de notre poète, et qu'elle dédaignait un nouvel Aristophane dans Charles Gozzi.

La tentative de celui-ci allait contre le goût national. Aussi son théâtre « vénitien-espagnol », comme l'appelle Philarète Chasles, n'était pas destiné à durer dans sa patrie d'origine. On comprend que des étrangers, tels que Ginguené et Mme de Staël, se soient trompés en lui trouvant un caractère « vraiment italien ». Néanmoins, si l'Italie est la patrie naturelle de la comédie bouffe, même en ses écarts les plus déréglés l'imagination s'y laisse toujours régler par la raison; elle ne quitte pas le sol pour se perdre dans les nuages, et Goldoni, avec son bon sens terre à terre, répondait mieux aux aspirations du génie latin que la fantaisie désordonnée de Gozzi. Aussi celui-ci a-t-il trouvé en Allemagne des admirateurs plus constants que ses compatriotes. Gœthe, Lenz, Tieck ont admiré ses *Fiabe* comme réalisant l'idéal même de la comédie romantique, et *Turandot,* traduit par Schiller, est devenu dans la patrie de l'auteur du *Chat botté* une œuvre presque nationale, tandis que Venise oublia vite celui qui avait jeté quelque ombre de gloire sur ses derniers jours.

Malgré cette rivalité, Gozzi fut plus juste pour Goldoni qu'il

ne l'avait été pour un autre adversaire, Gratarol, qu'il exposa également sur la scène aux rires du parterre dans le rôle de l'Adonis des *Drogues d'amour*, et contre lequel il avait une rancune d'amant trompé. Il poursuivit jusque dans la tombe celui qui avait osé lui disputer les faveurs d'une comédienne, la Ricci, et le pauvre Gratarol n'eut d'autre ressource pour se défendre que de publier, dans son exil, des *Mémoires*[1], qui parurent en même temps que ceux de Gozzi et ne sont pas moins utiles que les siens pour faire connaître les derniers jours de Venise.

Gozzi n'avait pas contre Goldoni de motif personnel de haine et, la bataille achevée, il rendit justice à l'adversaire qu'il se flattait d'avoir vaincu : « Goldoni, dit-il[2], apparaît toujours à mes yeux, comme un homme né avec un excellent instinct comique, mais, soit absence d'instruction, manque de discernement, nécessité de plaire au public pour faire vivre les pauvres comédiens qui l'avaient pris à leur solde, soit la hâte qui lui faisait composer, bon an mal an, une infinité de pièces nouvelles pour subsister, il n'est aucune de ses œuvres italiennes qui ne soit pleine de défauts. »

On peut souscrire sans trop de difficultés à ce jugement. Il ne fait, d'ailleurs, que condenser ce qui a été dit précédemment avec plus de détails. Il est regrettable que Goldoni soit venu si tard en France. Doué comme il était, il y aurait vite reconnu ce

1. *Narrazione apologetica.* Venise, 1797.

2. *Memorie inutili,* 1re partie, chap. XXXIV, p. 267-268. De même Settembrini (*Lezioni di letteratura italiana,* III, 173), qui déclare les *Trois oranges* un « chef-d'œuvre unique de la littérature italienne », ajoute qu'il n'en dira pas autant des autres pièces du même genre de Gozzi, parce que ce sont véritablement de simples *fables* (*fiabe*) qui manquent de satire, de tout élément de réalité, et ne constituent, à vrai dire, que des fantaisies déréglées, sans signification, ou qui n'ont qu'une signification mesquine et ne correspondant pas à l'énormité de la machine mise en œuvre.

qui lui manquait et aurait fait son possible pour y suppléer. Il n'a trouvé en Italie que des exemples déplorables, un état politique et social qui ne comportait pas de théâtre national et qui s'opposait à ce que la comédie pût atteindre à la perfection. Il a eu l'instinct du bon et du vrai et, s'il n'a réussi qu'à moitié dans la tâche qu'il s'était imposée, la faute en est moins à lui-même qu'à son temps et à son pays. Mais il a été servi aussi par son origine; sa finesse italienne et la mesure propre à l'esprit vénitien l'ont empêché de tomber dans l'affectation à la mode au XVIIIe siècle, ou du moins l'ont averti de n'y pas persévérer, lorsqu'il s'y était laissé entraîner par le choix de mauvais modèles.

N'oublions pas surtout que Goldoni a eu l'honneur de servir de défense à Venise[1] contre ceux qui accusaient la malheureuse république d'avoir elle-même causé sa chute par la décadence de ses mœurs et par l'oubli des vertus qui l'avaient autrefois mise si haut. On oppose justement aux autres témoignages défavorables celui de cet homme honnête, doux, souriant, bonhomme avec malice, qui s'est peint au vif dans ses *Mémoires,* comme il a dépeint ses compatriotes dans ses comédies, et qui a montré qu'en somme on avait parfois calomnié la société vénitienne en la représentant comme perdue par la débauche, alors qu'elle était seulement atteinte de la décrépitude qui frappe tout ce qui a vécu, et par la torpeur dans laquelle étaient tombées des institutions jadis vigoureuses.

On lit peu désormais les œuvres de Goldoni; la *commedia flebile,* qu'il a tant cultivée, est aujourd'hui passée de mode, mais il reste de lui un nom et le souvenir d'une œuvre qui méritent de ne pas rester entièrement dans l'oubli. « Avec tous ses défauts,

1. Masi, *Albergati,* chap. IV. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata.*

dit M. Settembrini[1], l'un des plus récents critiques italiens qui aient porté un jugement sur cet auteur, Goldoni est encore notre seul et unique poète comique. » Un étranger aurait été mal venu à porter une telle sentence sur un pays, qui compte parmi ses chefs-d'œuvre les comédies de Machiavel et de l'Arioste; mais ces grands hommes n'ont écrit des comédies que par occasion. Seul Goldoni a consacré sa vie à la muse comique, tandis que ses prédécesseurs se délassaient seulement d'autres occupations en imitant les anciens; lui seul a entrepris d'une manière suivie de donner à son pays une comédie nationale. Il y a réussi dans la mesure où le permettaient les circonstances et son propre génie. Si on veut bien ne pas l'écraser du grand nom de Molière, auquel il a été un peu présomptueusement comparé, on reconnaîtra que Goldoni mérite un rang à part. L'esprit italien n'a pas pris de lui-même la forme de l'action comique; sa puissante et délicate ironie se trouve ailleurs : au moyen âge, dans les contes de Boccace; au seizième siècle, dans les poèmes de l'Arioste; plus tard, dans les satires de Parini, qui, par certains côtés, a beaucoup de rapports avec Goldoni. Le *Jour* nous montre à Milan le même monde que dans la Venise décadente du XVIIIe siècle, oisif, indolent, voluptueux, jusqu'au moment où la Révolution est venue déranger ce tranquille sommeil et secouer la torpeur des esprits, en y éveillant l'amour de la patrie et le désir de l'unité nationale, oubliés dans les délices.

Chez Goldoni, comme dans les drames de Chiari, et plus tard même dans les comédies d'Alberto Nota, on semble résigné à l'oppression, à l'indifférence politique, à la mort intellectuelle. « La comédie perd de plus en plus le peu de caractère national qu'elle avait encore. Non seulement on renonçait au franc rire

1. *Lezione di letteratura italiana*, III, 177

florentin et surtout au fin langage toscan, mais encore on commençait à représenter des scènes qui ne sont point italiennes[1]. » On remplace les mœurs générales absentes par des types locaux; la comédie devient de plus en plus provinciale et se rapproche ainsi à son déclin de la *commedia dell' arte* qui renaît sous une nouvelle forme, ce qui montre combien la réforme de Goldoni avait été éphémère.

Aussi, malgré l'agitation des années qui suivent 1796, la rénovation, qui se manifeste dans la poésie lyrique, le roman, l'histoire, la critique littéraire, reste sans influence sur la comédie. Il semble à ce point de vue que rien ne se soit passé; ce sont toujours les élèves de Goldoni qui occupent la scène et qui gardent les procédés du maître sans y rien ajouter d'original. Albergati Capacelli[2], Giovambattista Viassolo[3], Gherardo de' Rossi[4], le comte Gherardi, le comte Giraud[5], Alberto Nota[6], le marquis de Liveri,

1. K. Hillebrand, *Études historiques et littéraires,* t. Ier.

2. 1728-1804. On remarque parmi ses comédies : *Il pregiudizio del falso onore.* Il a laissé, en outre, des traductions de Voltaire.

3. 1749-1802. Il prit le nom de Camillo Federici, qui est celui des héros d'une de ses pièces : *Camillo e Federico.* Il a écrit cinquante-six comédies dans le genre surtout mélodramatique. La meilleure est : *La bugia vive poco,* imitée par Roger et Creuzé de Lesser sous le titre : de *La revanche.*

4. 1754-1827. Banquier et avocat en même temps que poète comique. Auteur du *Courtisan vertueux,* traduit dans la Collection des chefs-d'œuvre étrangers.

5. 1776-1834. D'origine française, le comte Giraud est l'auteur de l'*Ajo nel imbarazzo* (Le précepteur dans l'embarras), pièce d'une intrigue amusante, qui passe pour son chef-d'œuvre. C'est peut-être, en vertu de son origine française, plutôt un vaudevilliste qu'un auteur comique. Son théâtre a été publié en 4 volumes (1808-1823).

6. 1775-1847. Le plus brillant élève de Goldoni, qu'il n'a fait, d'ailleurs, qu'imiter en s'attachant, comme lui, surtout aux caractères. Auteur d'une quarantaine de comédies, où l'on regrette trop souvent l'absence de verve. Ses œuvres ont eu néanmoins, de 1816 à 1828, de nombreuses éditions et ont été traduites en plusieurs langues; voir notamment le *Théâtre de Nota et du comte Giraud,* par Bettinger. Paris, 1839.

Francesco Cerlone, et plus près de nous le baron Carlo Cosenza, l'abbé Genoino, trop fidèle disciple de Berquin, Cesare della Valle duc de Ventignano, Sografi, Brofferio, Cammarano, Vollo ont écrit des comédies, mais n'ont pas constitué, malgré leurs tendances communes, une école comique. On ne saurait, en effet, donner le nom d'école à des écrivains isolés, dont quelques-uns pourtant ne sont pas sans mérite.

D'autres écrivains, plus récents, ont suivi également la trace de Goldoni, tels que M. Ferrari, de Modène, l'auteur de *Goldoni et ses seize comédies*, pièce anecdotique tirée d'un épisode de la vie de notre auteur, et M. Martini, qui doit sa célébrité à une pièce dont l'héroïne, parente de celles de Balzac et de Charles de Bernard, est la *Femme de quarante ans*[1]. Mais l'un et l'autre semblent s'être inspirés surtout des souvenirs de la *commedia flebile*, ou comédie larmoyante, imitée par Goldoni de Nivelle de La Chaussée, genre qui gagne de plus en plus de terrain et contribue à faire perdre au théâtre italien ce qu'il conservait d'originalité propre. Ce qui distingue la comédie larmoyante, les sentiments vagues et humanitaires, a pour effet de supprimer toute différence de temps et de lieu et fait se ressembler d'une étrange façon toutes les œuvres de ce genre, qu'elles soient anglaises, allemandes, italiennes ou françaises. Pour y introduire quelque variété, on a eu recours en Italie aux types locaux, aux ridicules des provinces et des villes.

C'est par ce moyen que, pendant ces dernières années, Vittorio Bersezio[2] et Giacinto Gallina ont obtenu de réels succès.

---

1. M. Martini a fait, en outre, le *Misanthrope en société*, la *Femme et l'amant* et le *Chevalier d'industrie*, dont le héros est un baron *américain*, M. le baron de New-York (!).

2. Né en 1830 à Peveregno (province de Cuneo).

Le premier, dans une comédie en dialecte piémontais[1], a tourné en ridicule les petits employés et la manie du fonctionnarisme; il a réussi à faire de son « Monsù Travet » un type populaire; le second, compatriote de Goldoni[2], s'est inspiré de son maître en écrivant comme lui des comédies populaires en dialecte vénitien, parmi lesquelles on remarque surtout *Le baruffe in famegia* et *La famegia in rovina.* Il a imité directement Goldoni dans *Le serve al pozzo,* où l'on reconnaît *Le massere* de notre auteur.

Par cette préférençe pour la comédie en dialecte, la jeune école italienne semble tourner de plus en plus le dos, en littérature, aux idées d'unité qui ont soulevé pendant la dernière période l'Italie tout entière. Celle-ci revient ainsi par un détour à la *commedia dell' arte,* qui est au fond la forme comique la mieux appropriée au génie italien. D'autres, comme le Piémontais Giuseppe Giacosa[3], demandent des inspirations au moyen âge (*Il trionfo d'amore*) ou au XVIIIe siècle (*Il marito amante della moglie*), et font de la comédie une restitution historique. Mais, à tout prendre, ce sont encore les œuvres françaises, traduites ou adaptées, qui règnent en maîtresses sur les théâtres de la péninsule. Cette faveur s'explique ici mieux qu'ailleurs, par la communauté de race et de mœurs et par le défaut d'auteurs vraiment originaux. On ne peut que souhaiter à nos voisins quelque autre Goldoni, qui, s'inspirant de l'esprit des pièces françaises, les accommode au goût de sa nation, comme Goldoni l'a fait pour les comédies de Molière. Ce ne serait pas pour cet auteur à naître un médiocre éloge, à notre avis, que de mériter d'être au siècle prochain le Dumas ou l'Augier italien.

1. *Le miserie di Monsù Travet.*
2. Giacinto Gallina est né à Venise en 1852.
3. Né à Colleretto en 1847.



ANNEXES.

ANNEXES.

I.

Messieurs et Dames,

Vous m'avez donné trop de marques d'amitié pour pouvoir me douter que vous m'ayez négligé. Il faut que de bonnes raisons vous empêchent de m'accorder la reprise de mon *Bourru bienfaisant*, et je crois les avoir devinées. Une pièce en trois actes vous embarrasse peut-être, et vous n'avez pas tort de craindre de ne pouvoir la continuer et la soutenir avec honneur pendant les douze représentations. Si cela est, je vous prie d'en disposer comme bon vous semblera, de la donner comme et quand vous voudrez, et si quelqu'un n'étoit pas content de son rolle, je vous laisse en liberté de le donner à un autre. Vous avez eu la bonté de m'avancer 600 livres. Si vous croyez que l'abbandon (*sic*) de ma pièce ne les mérite pas, je les rendrai, mais si votre justice et votre générosité ne sont pas satisfaites, je recevrai le surplus avec reconnaissance.

J'ai l'honneur d'être très parfaitement,

Messieurs et Dames,

Votre très humble et très obéissant serviteur.

GOLDONI.

Paris, 22 avril 1774.

II.

Messieurs,

Une petite incommodité m'empêche de me rendre aujourd'huy à votre assemblée, à teneur (*sic*) de l'invitation dont vous m'avez honoré. D'ailleurs, je compte ma pièce tombée. Je ne suis ni avare, ni fastueux, et je la retire tout à fait. Je suis très fâché de la peine que mes acteurs se sont donnée pour l'apprendre. Je les remercie très sincèrement de tout l'intérêt qu'ils ont marqué pour la soutenir, et je crois leur prouver ma reconnaissance en leur évitant, comme à moi, des soins inutiles et de nouveaux chagrins.

Je vous rends justice, Messieurs, comme vous voyez, mais en même tems je me crois fondé dans l'espérance d'en trouver chez vous à mon égard. C'est mon honneur qui vous le demande beaucoup plus que mon intérêt. Que cette assemblée, qui devait décider de la continuation de l'*Avare fastueux,* fixe le tems de la reprise du *Bourru bienfaisant,* et je serai consolé de tout ce que j'ai souffert à Fontainebleau.

J'ai l'honneur d'être avec une parfaite considération,

Messieurs,

Votre très humble et obéissant serviteur.

GOLDONI.

Paris, le 22 novembre 1776.

III.

Il résulte d'un compte établi par la Comédie-Française que le produit brut des huit représentations du *Bourru bienfaisant,* données du 27 juillet 1778 au 26 juin 1780, s'est élevé à la somme de 15,515 livres 17 sols :

Produit de la recette à la porte.	9,166^{l},10^{s}	15,515^{l},17^{s}
Produit par jour des petites loges à l'année.	6,349 ,07	

Sur cette somme le droit prélevé par les hôpitaux a été de	1,481^{l}
Les frais, calculés à raison de 600 livres par jour, ont été de	4,800
Soit un total de.	6,281^{l}

à défalquer de la recette réduite à 9,234 livres 17 sols, sur laquelle Goldoni a touché le douzième comme droits d'auteur, soit 771 livres 15 sols.

IV.

A. M. Delaporte.

Monsieur,

C'est d'après le billet ci-joint que je prends la liberté de vous écrire, et sur les droits que je puis avoir à l'égard du *Bourru bienfaisant*. La dame qui m'écrit me fait souvenir que je n'ai guère usé de ces droits, si j'en ai.

Par la même occasion, Monsieur, je vous dirai que je ne sais pas où j'en suis avec Messieurs de la Comédie-Française à l'égard de cette pièce.

Il y a quatre ou cinq ans, que m'ayant (*sic*) transporté un jour à leur assemblée pour solliciter la reprise du *Bourru bienfaisant*, et pour leur dire que je n'étais pas jaloux de l'avoir de suite, ces Messieurs proposèrent de la mettre au courant de leur répertoire et me proposèrent le droit d'auteur pour huit représentations, arrangement que j'ai accepté, n'ayant rien à contester avec des personnes qui m'ont toujours traité avec tant d'honnêteté et avec tant d'amitié.

Il est vrai que cet arrangement a été verbal. L'assemblée devoit m'écrire là-dessus, j'avais dû (*sic*) répondre en conformité, mais l'assemblée l'a oublié, et je me suis tenu tranquille pour ne pas devenir importun.

Depuis ce tems-là mon *Bourru bienfaisant* doit avoir eu plusieurs représentations; je sais même qu'il est goûté maintenant plus que jamais, mais je répète ce que j'ai dit ci-dessus: je ne sais pas où j'en suis. C'est ma faute peut-être, et je vous prie en grâce, Monsieur, de me dire ce que je dois faire pour le présent et pour l'avenir.

Vous ne pourrez pas, Monsieur, me répondre à tout cela sur-le-champ. Je vous prie en grâce de m'envoyer seulement un mot de réponse sur l'article des billets qui me sont demandés.

J'attendrai pour le reste, qui me regarde, l'éclaircissement que vous voudrez bien me donner à votre aise, et je vous en aurai toute l'obligation.

J'ai l'honneur d'être avec la plus parfaite considération,

Monsieur,

Votre très humble et très obéissant serviteur.

GOLDONI.

Paris, le 26 janvier 1781.

V.

Monsieur,

Un auteur peut donner des billets pour les représentations de ses ouvrages tant qu'il a le droit d'en retirer des émolumens. Vous avez demandé, Monsieur, huit représentations pour la reprise du *Bourru bienfaisant*, et vous aviez droit de distribuer des billets pendant ces huit premières. La Comédie en a donné un plus grand nombre, mais, pénétrée de tout ce qu'elle doit à votre personne et à vos talents, elle vous prie d'accepter deux billets d'amphithéâtre que vous trouverez ci-inclus, et vous invite, Monsieur, à vous rendre, quand il vous plaira, à la Comédie chez le sieur Deplan, contrôleur de sa caisse, qui comptera avec vous de ce qui doit vous revenir pour la reprise de votre pièce.

Je suis, etc.

Signé : Delaporte.

Ce 27 janvier 1781.

VI.

Messieurs,

Voilà trois fois que vous affichés le *Bourru bienfaisant :* voilà trois semaines de suite que je prolonge mon séjour à Paris pour avoir le plaisir de vous le voir représenter. Si vous ne le donnés pas d'aujourd'huy en huit jours, je partiray pour le Nord, mon païs, fort peu édifié de vos égards pour le public et pour les étrangers, et de l'ordre qui régne dans vos délibérations.

J'ai l'honneur d'être avec beaucoup de considération,

Messieurs,

Votre très humble et très obéissant serviteur.

Le Baron VAN DER DUYN,

Le plus ardent partisan du théâtre françois
et de vos talents.

Paris, le 7 mai 1784.

VII.

Monsieur Bellot, caissier de la Comédie-Française, remettra à Monsieur Goldony la somme de six cens livres et lui témoignera le plaisir que la Société trouve à faire quelque chose qui lui soit agréable.

A l'assemblée ce lundi 20 octobre 1788.

Des Essarts, Vestris, Laurent, Molé, La Rochelle, Perrin, Thenard, Juin, Saint-Prix, Dazincourt, Florence, Grammont, Dugazon, Candeille, Raucourt, La Chassaigne.

Enregistré ce 20 octobre 1788.
N° 166.

VIII.

Je reconnais avoir reçu de Messieurs les Comédiens français ordinaires du Roi, par les mains de M. Naudet, la somme de douze cens livres, qui complettent le montant de la convention que j'ai faite avec eux, aux termes de laquelle je cède et transporte à la Comédie-Française la propriété et la jouissance exclusive du *Bourru bienfaisant*.

A Paris, ce 30 janvier 1792.

GOLDONI.

IX.

Messieurs et Dames,

J'ai l'honneur de vous remercier de la somme que vous m'avez envoyée pour la cession que je vous ai faite des droits d'auteur sur le *Bourru bienfaisant,* conformément au Décret de l'Assemblée Nationale Constituante, pour ma vie durant, et je suis sûr que mon neveu, qui doit être mon héritier, aura pour vous les mêmes égards que moi durant le tems de sa jouissance après ma mòrt.

Cet unique rejeton de ma famille, fils de feu mon frère, a pour vous, Messieurs et Dames, le même attachement et la même considération que moi, et il se flatte que vous aurez la même amitié pour lui que vous avez eue pour son oncle, en lui accordant dès à présent ses entrées à votre spectacle. Mon neveu est employé dans les bureaux du Ministre de l'intérieur et, comme il est bon travailleur, il ne pourra en profiter que très modiquement, comme il fait à la Comédie italienne et au théâtre de Monsieur, où le nom qu'il porte lui a procuré ses entrées. Si j'ai fait dans cette occasion quelques sacrifices pour vous, accordez à lui, et à moi, cette grâce, car j'aime et j'estime mon neveu que j'ai élevé comme s'il était mon enfant.

J'ai l'honneur d'être très parfaitement,
Messieurs et Dames,
Votre très humble et très obéissant serviteur.

GOLDONI.

Paris, ce premier février 1792.



X.

EXTRAIT

DES DÉLIBÉRATIONS DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE.

Sur la demande de M. Goldoni d'une entrée pour son neveu :

Oui.	*Non.*
Mlle Contat : Tant que la Comédie jouira de la propriété du *Bourru bienfaisant*.	La Chassaigne.
Dazincourt : Entrées pour un an.	Des Essarts.
Fleury, Mlle Thenard, Mlle Joli, Mlle de Vienne, Mlle Émilie, Mme Petit, M. Champville, Mlle Fleury : Comme Mlle Contat.	Juin.
	Raucourt.
	Vanhove.
	Florence.
	Saint-Prix.

Arrête, à la majorité des voix, que le neveu de M. Goldoni jouira d'une entrée au spectacle de la Comédie-Française tant que la Société jouira de la propriété du *Bourru bienfaisant*.

Fait à l'assemblée du 6 février 1792.

SAINT PRIX, FLORENCE, semainier.

XI.

EXTRAIT

DES DÉLIBÉRATIONS DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE.

Jouera-t-on mardy, 18 juin, le *Bourru bienfaisant* au bénéfice de la famille Goldoni ?

Oui.	*Non.*
(Unanimité.)	»

La Comédie arrête qu'elle jouera mardi 18 juin une représentation du *Bourru bienfaisant* au bénéfice de la famille Goldoni.

A l'assemblée du lundi 10 juin 1793.

DUPONT, SAINVAL.

XII.

Je soussigné, comme ayant charge de pouvoir, ainsy que je le déclare, de la citoyenne veuve Goldoni, ma belle-tante, reconnais avoir reçu des Comédiens du théâtre de la Nation, par les mains du citoyen Bellot, leur caissier, la somme de dix-huit cent cinquante-neuf livres quinze sols pour le produit entier, et sans aucune retenue de frais, de la recette faite au théâtre le dix-huit de ce mois de la représentation de la pièce du *Bourru bienfaisant,* donnée en vertu de la délibération du dix de ce mois; de laquelle somme de dix-huit cent cinquante-neuf livres quinze sols je quitte et décharge les Comédiens, le citoyen Bellot et tous autres et de toutes choses, confirmant au surplus, en ma qualité de seul et unique héritier du feu sieur Goldoni, mon oncle, la cession par lui faite au mois de février 1792 à la Comédie-Française de tous droits de propriété sur la pièce du *Bourru bienfaisant.*

A Paris, le 25 juin 1793, l'an deux de la République.

GOLDONI
Neveu.

XIII.

CONVENTION NATIONALE.

SÉANCE DU 7 FÉVRIER 1793[1].

Présidence du citoyen Rabaud.

Chénier. — C'est par orgueil que les rois encourageaient les lettres; les nations libres doivent les soutenir par un esprit de reconnaissance, de justice et de saine politique. Je ne viens point donner à cette vérité des développements inutiles pour des Français et surtout pour des législateurs; mais, d'après une pétition renvoyée à votre comité d'instruction publique, je viens en son nom intéresser la gloire nationale au sort d'un vieillard étranger, d'un littérateur illustre, qui depuis trente années a regardé la France comme sa patrie, et dont les talents et la vertu ont mérité l'estime de l'Europe.

Goldoni, cet auteur sage et moraliste, que Voltaire a nommé le Molière de l'Italie, fut appelé à Paris en 1762 par l'ancien gouvernement. Il jouissait depuis 1768 d'un traitement annuel de 4,000 livres. Ce traitement, qui faisait toute sa fortune, lui était payé dans ces derniers temps sur les fonds de la liste civile. Il n'a rien touché depuis le mois de juillet dernier, et maintenant un de vos décrets vient de réduire à l'indigence ce vieillard octogénaire, qui par d'excellents écrits a bien mérité de la France et de l'Italie. A l'âge de quatre-vingt-six ans, n'ayant plus d'autre ressource que le bon cœur d'un neveu, qui partage avec lui le faible produit d'un travail assidu, il descend dans le tombeau entre

1. D'après le *Journal de Perlet*, numéro du 8 février 1793.

les infirmités et les misères, mais en bénissant le ciel de mourir Français et républicain.

Vous partagerez, citoyens, l'émotion qu'a éprouvée votre comité d'instruction publique. Si vous êtes forcés quelquefois d'exercer un ministère de rigueur, au nom de la nation française, vous sentez le besoin de vous montrer aussi les représentants de sa générosité. Vous tendrez une main secourable à ce qu'il y a de plus sacré sur la terre: la vertu, le génie, la vieillesse et l'infortune.

Vous n'invoquerez point l'ajournement, — Caron n'ajourne pas la nature, — et dans quelques jours peut-être votre bienfait viendrait trop tard. Vous ne regarderez pas comme un instant perdu, celui qui doit être marqué par un acte de bienfaisance et de justice, et votre seul regret sera sans doute de ne pouvoir ralentir la course du temps et prolonger vos bienfaits.

En conséquence, je vous propose le projet de décret suivant :

La Convention nationale, après avoir entendu son comité d'instruction publique, décrète ce qui suit :

Article premier. — Le traitement annuel de 4,000 livres, accordé à Goldoni en 1768, lui sera payé à l'avenir par la trésorerie nationale.

Art. 2. — Ce qui lui est dû sur ce traitement depuis le mois de juillet dernier, lui sera payé sur-le-champ à sa réquisition.

Le projet est adopté, et la Convention nationale en décrète l'insertion au bulletin, ainsi que du rapport qui le précède.

XIV.

CONVENTION NATIONALE.

SÉANCE DU 10 FÉVRIER 1793[1].

On se rappelle que Chénier a dernièrement sollicité une pension pour Goldoni, et la Convention nationale avait acquitté cette dette d'une nation libre envers un de ces grands hommes, dont les écrits ont le plus contribué à accélérer le progrès des lumières, et à mûrir dans les têtes humaines, si lentes à se développer, les grandes idées de politique et de morale qui, par les révolutions des empires, viennent à la suite des siècles remettre les choses à leur véritable place. Mais Goldoni n'était déjà plus lorsque Chénier invoquait en sa faveur la générosité de la nation; il a laissé une femme dans la misère. Chénier demande pour elle une pension de 1,500 livres, payable par la trésorerie nationale, et la Convention décrète à l'unanimité le bienfait de la liberté envers le génie.

1. D'après le *Journal de Perlet,* numéro du 10 février 1893.

XV.

ACTE DE DÉCÈS DE GOLDONI

Relevé sur les registres de la municipalité de Paris.

Du mardi dix-neuf février mil sept cent quatre-vingt-treize, l'an second de la République. Acte de décès de Charles Goldoni, du six de ce mois, six heures du soir, âgé de quatre-vingt-six ans, homme de loi, auteur dramatique, domicilié à Paris, rue Pavée-Saint-Sauveur, n° 1, section de Bonconseil, et résidant dans cette ville depuis environ trente ans, natif de Venise, marié à Nicole Connio, native de Gênes; ledit mariage fait à Gênes il y a environ cinquante-cinq ans. Sur la déclaration faite à la Maison commune par Antoine-François-Louis-Marianus Goldoni, âgé de quarante-trois ans, employé, domicilié à Paris, susdite rue et maison (le déclarant a dit être neveu paternel du défunt), et par Jean-Dominique Laprime, âgé de trente-huit ans, employé, domicilié rue de Richelieu (le déclarant a dit être ami dudit Goldoni neveu). Vu le certificat de Jouin, secrétaire-greffier, en l'absence du commissaire de police de la section de Bonconseil, qui a constaté le décès le sept de ce mois.

Officier public : Pierre Jacques LEGRAND.

Signé : GOLDONI, LAPRIME, LEGRAND.

LISTE CHRONOLOGIQUE

DES

ŒUVRES DRAMATIQUES

DE CARLO GOLDONI.

La liste qui suit n'a pas la prétention de constituer une bibliographie des œuvres dramatiques de Goldoni. L'entreprise serait hasardée, car les données précises manquent à cet égard. Dans ses *Mémoires* (t. II, p. 270), l'auteur déclare lui-même qu'il ne faut pas s'en rapporter aux dates de ses ouvrages imprimés, « car elles sont presque toutes fautives ». Il en est de même des indications contenues dans les éditions complètes ou partielles du théâtre de Goldoni, dont dix-huit ont été faites de son vivant.

Au reste, ce point, un peu secondaire pour le public français, a été éclairci dans la mesure du possible par le travail si consciencieux de M. A. G. Spinelli, qui, dans sa *Bibliografia goldoniana* (Milan, Dumolard, 1884), a confronté avec soin les dates imprimées, d'abord entre elles, puis avec les *Mémoires* et avec les autres documents sur la vie et les œuvres du poète. Cette bibliographie relate toutes les œuvres de Goldoni, imprimées ou en cours d'impression, depuis le 25 avril 1726 jusqu'au 6 février 1793. J'ai suivi en général pour les dates les indications de M. Spinelli.

En dehors des ouvrages dramatiques de Goldoni, je ne citerai

que les *Mémoires* publiés en français en 1787 (3 vol. in-8°, Paris, Duchesne), et réédités à Londres en 1814 (2 vol. in-8°), puis à Paris (1823, 2 vol. in-8°). Cette dernière édition est précédée d'une étude sur la comédie italienne et sur Goldoni par un sieur Moreau. Les *Mémoires* ont été traduits plusieurs fois en italien. On peut citer notamment : l'édition de Venise (1788, 2 vol. in-8°); l'édition de Padoue (1811, 2 vol. in-8°); l'édition de Prato (1822, 3 vol. in-8°); la seconde édition de Venise (1823, 4 vol. in-8°) et l'édition Barbera (1861). Ils ont été traduits également en allemand par Georg Schatz (Leipzig, 1788-1789, 3 vol. in-8° avec portrait), et en anglais par John Black (Londres, 1815, 2 vol. in-8°).

Quant aux œuvres dramatiques, j'indique pour chaque pièce le titre italien, le sujet, lorsqu'il n'a pas été exposé dans le présent volume, les sources et les traductions ou imitations en diverses langues. Souvent l'analyse des pièces est empruntée textuellement aux *Mémoires* de Goldoni, ce qui permettra de juger du style et du ton de cet ouvrage, fondamental pour connaître la personne et l'esprit de l'auteur.

I.

COMÉDIES.

1. Il colosso. — Favola atellana composta nel collegio Ghislieri di Pavia (1725).

Le colosse. — Fable atellane, composée par l'auteur, alors âgé de dix-huit ans, au collège Ghislieri, à Pavie.

2. Il buon vecchio o Il buon padre. — Commedia di due atti, in prosa (1729-1730).

Le bon vieillard ou Le bon père. — Comédie en deux actes et en prose.

3. Don Giovanni Tenorio o sia Il dissoluto. — Commedia di cinque atti, in versi (1736).

Don Juan Tenorio ou Le débauché. — Comédie en cinq actes et en vers blancs. (Voir l'analyse, p. 263.)

4. L'uomo di mondo o Momolo Cortesan. — Commedia di tre atti, in prosa (1738).

L'homme du monde ou l'Homme accompli. — Comédie en trois actes et en prose, représentée pour la première fois sur le théâtre San Samuele, à Venise. Pièce d'abord improvisée, écrite ensuite par l'auteur. (Voir p. 136.)

5. Il prodigo. — Commedia di tre atti, in prosa (1739).

Le prodigue. — Comédie en trois actes et en prose, représentée pour la première fois à Venise, sur le théâtre San Samuele, corrigée ultérieurement. (Voir p. 131.)

6. Le trentadue disgrazie di Arlecchino. — Commedia a soggetto, di tre atti (1739).

Les trente-deux infortunes d'Arlequin. — Comédie en trois actes, à canevas.

7. La notte critica o Cento e quattro accidenti in una notte. — Commedia a soggetto, di tre atti (1739).

La nuit critique ou Cent quatre événements dans la même nuit. — Comédie à canevas, en trois actes.

Traduction allemande :

Die unruhige Nacht. — Ein komisches Singsspiel in drei Aufzügen, aus dem italienischen. Vienne, 1783.

Idem. Munich, 1793.

Idem. Passau, 1793.

8. La banca rotta o sia Il mercante fallito. — Commedia di tre atti, in prosa (1740).

La banqueroute ou Le failli. — Comédie en trois actes et en prose, d'abord à canevas, écrite plus tard pour l'impression. (Voir p. 192 et 220.)

9. La donna di garbo. — Commedia di tre atti, in prosa (1742).

La brave femme. — Comédie en trois actes et en prose.

La traduction du titre est celle que donne Goldoni lui-même dans ses *Mémoires*. Il y fait observer (t. III, p. 76), à propos d'un *Choix des meilleures pièces du théâtre italien moderne,* paru en 1783, à Paris, chez Morin [1], et où figurait une traduction de la *Donna di garbo,* que le titre italien ne doit se traduire en français ni par la *Docte intrigante,* ni par la *Femme accorte,* mais bien par la *Brave femme.*

La *Donna di garbo* est une pièce *à transformations.* L'héroïne abandonnée par son amant va le relancer dans sa famille, où elle fait la conquête de tout le monde, au point que son futur beau-père veut lui-même l'épouser : « Chacun, dit-elle à la fin, quand elle a atteint son but, m'a appelée jusqu'à présent une « brave femme », parce que j'ai su flatter ses passions et que je me suis conformée à son caractère et à son goût. J'avoue que ce titre ne me convient pas, car j'aurais dû être, pour le mériter, plus sincère et moins séduisante. »

1. *Choix des meilleures pièces du théâtre italien moderne,* traduites en français avec des dissertations et notes par E. B. D., des Arcades de Rome. Paris, Morin, 1783, in-8°. Un seul volume a paru, qui contient une *Dissertation historique et critique sur le théâtre italien moderne,* traduite librement de l'abbé Chiari, et la *Docte intrigante* ou la *Femme accorte et de bon sens,* traduction de la *Donna di garbo,* de Goldoni.

Cette pièce a peut-être été inspirée à Goldoni par celle de *Don Gil aux chausses vertes,* de Tirso de Molina, avec laquelle elle a quelque ressemblance. Mais elle a certainement été imitée par Kotzebue dans la *Comédienne par amour* (Die Komœdiantin aus Liebe), adaptation très supérieure du reste à l'original. (Voir *Kotzebue,* par Ch. Rabany. Paris-Nancy, Berger-Levrault et Cie, 1893.)

Traduction allemande

Die sanfte Frau. — Ein Lustspiel in drei Aufzügen, nach dem italienischen. Leipzig, 1765-1779, in-8°.

10. L'impostore. — Commedia di tre atti, in prosa (1743).

L'imposteur. — Comédie en trois actes et en prose, non représentée et figurant pour la première fois dans l'édition de Turin (1757).

Cette pièce, dédiée à Gaspard Gozzi, le critique, frère du rival de Goldoni, appartient au genre des pièces militaires.

C'est la mise en scène d'une anecdote racontée au tome Ier des *Mémoires,* p. 351 et suiv. Le frère de Goldoni, assez mauvais sujet et officier sans emploi, avait rencontré à Venise un faux capitaine Ragusien, qui se prétendait autorisé à faire des levées pour le service de la République. Le frère de Goldoni devait avoir un emploi d'officier, et le poète lui-même, alors avocat, la charge d'*auditeur,* c'est-à-dire d'officier civil attaché au régiment, pour les affaires de justice militaire. Grâce à ses promesses, le capitaine supposé se fit entretenir quelque temps et disparut au moment où son escroquerie allait être découverte.

La pièce nous montre le faux capitaine, sous le nom d'Orazio Sbocchia, le frère de Goldoni, sous celui de Ridolfo, et Goldoni luimême, sous celui de docteur Polisseno. Il avait pris à Pise le surnom de Polisseno Fegeio, de l'Académie des Arcades, ainsi qu'il le raconte dans la préface du *Valet de deux maîtres.* Il a signé de ce surnom la plupart de ses livrets d'opéras comiques.

11. Il figlio di Arlecchino perduto e ritrovato. — Commedia a soggetto, di tre atti, in prosa (1743).

L'enfant d'Arlequin perdu et retrouvé. — Comédie à canevas en trois actes et en prose.

C'est le succès obtenu par cette pièce, donnée à Fontainebleau en 1761, qui fit appeler l'auteur à Paris.

12. Il frappatore o Tonin bel grazia. — Commedia di tre atti, in prosa (1745).

Antoinet le gentil ou Le trompeur (traduction de Goldoni). — Comédie en trois actes et en prose.

L'auteur avoue dans ses *Mémoires* (t. II, p. 4) que cette pièce ne valait pas grand'chose : « Une comédie tombée, ajoute-t-il, ne mérite pas qu'on en donne l'extrait ; elle est imprimée, tant pis pour moi et pour ceux qui se donnent la peine de la lire. »

13. I due gemelli veneziani. — Commedia di tre atti, in prosa (1747).

Les deux jumeaux vénitiens. — Comédie en trois actes et en prose, représentée pour la première fois à Pise, en 1747.

Les *Deux jumeaux vénitiens* sont une adaptation des *Ménechmes* de Plaute, source de tant d'imitations et l'un des types les plus fameux de la comédie d'intrigue. Ce sujet avait été traité précédemment en Italie par le Trissino, auteur de la tragédie de *Sophonisbe,* dans les *Simillimi,* et par le florentin Firenzuola dans la comédie des *Lucidi.* En France, on peut citer les *Ménechmes* de Rotrou, traduction de la pièce de Plaute, les *Deux Arlequins* de Le Noble (1691) ; les *Ménechmes* de Regnard ; (1705) *Encore des Ménechmes* de Picard, pièce que Schiller a traduite sous le titre de : *L'oncle et le neveu,* et en Angleterre, les *Méprises* de Shakespeare (1593), l'une de ses premières comédies, où il a doublé l'imbroglio, puisque les deux frères jumeaux ont deux esclaves, jumeaux comme eux, et qui portent le même nom. Dans la pièce de Plaute, l'équivoque est réciproque : les deux frères s'ignorent l'un l'autre, et sont chacun la victime de cette ignorance. Regnard a eu le premier l'idée de varier le caractère des deux Ménechmes : l'un est viveur et militaire, l'autre provincial et naïf, rappelant M. de Pourceaugnac.

Goldoni, au moment où il a écrit sa comédie, exerçait à Pise la profession d'avocat et plaidait au criminel, ce qui explique sans doute l'idée de l'empoisonnement de deux des personnages et l'enquête judiciaire à laquelle l'auteur nous fait assister. Il avait été frappé du talent spécial d'un acteur nommé Cesare d'Arbes, qui excellait à changer de physionomie, et il en avait profité pour lui confier à la fois les deux rôles des frères jumeaux qui, pour cette raison, ne se rencontrent pas dans la pièce. Il s'applaudit, dans sa préface, d'avoir eu l'idée de modifier la donnée de Plaute, en attribuant un caractère différent aux deux frères, si semblables par l'extérieur. Il ne paraît pas se douter que Regnard, dont il ne cite même pas le nom, eût employé avant lui le même procédé. La pièce est surchargée d'incidents mélodramatiques et écrite dans ce style sentimental et prêcheur à la mode au XVIIIe siècle, où beaucoup de gens voyaient alors la marque de la réforme morale du théâtre.

Traduction allemande :

Dei beiden Zwillinge — Eine Komödie, aus dem italienischen übersetzt und eingerichtet von Heubel. Vienne, 1756-1765. In-8°.

14. Il bugiardo. — Commedia di tre atti, in prosa (1748).

Le menteur. — Comédie en trois actes et en prose, représentée pour la première fois au printemps de l'année 1750.

La pièce de Goldoni, imitée du *Menteur* de Corneille (voir p. 277), a été traduite par M. Aignan dans la collection des *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers*. Paris, Ladvocat. 25 vol. in-8°.

15. La putta onorata. — Commedia di tre atti, in prosa (1748).

L'honnête fille. — Comédie populaire en trois actes et en prose, (Voir p. 149.)

16. La buona moglie. — Commedia di tre atti, in prosa, in seguito dell' altra intitolata : *La putta onorata* (1748).

La bonne femme. — Comédie vénitienne en trois actes et en prose, suite de l'*Honnête fille.* (Voir p. 152.)

17. Il sensale di matrimoni. — Commedia di cinque atti, in versi (1748).

Le courtier matrimonial. — Comédie en cinq actes et en vers.

18. L'uomo prudente. — Commedia di tre atti, in prosa (1748).

L'homme prudent. — Comédie en trois actes et en prose. (Voir p. 106.)

Cette pièce est la troisième de l'édition de Venise et l'une des premières que composa Goldoni pendant son séjour à Pise. Il dit lui-même dans la préface que l'*Homme prudent* eut un grand succès par rapport à l'état du théâtre d'alors (*fece la sua gran comparsa a fronte del cattivo teatro*), tandis que ses comédies postérieures ont plus de naturel, de vérité, une meilleure conduite et un style plus châtié.

19. La vedova scaltra. — Commedia di tre atti, in prosa (1749).

La veuve rusée. — Comédie en trois actes et en prose. (Voir p. 199.)

Traduction française :

La veuve rusée. — Comédie en trois actes, en prose, traduite de

Goldoni par D. B. D. V. (de Bonnel du Valguier). Paris, veuve Quillan, 1761. In-8°.

Traduction allemande :

Die schlaue Wittwe. — Eine Komödie, aus dem italienischen übersetzt von J. D. A. S. Vienne, 1765.

C'est sans doute cette traduction qui a donné à Kotzebue l'idée d'une de ses pièces portant le même titre : *Die schlaue Wittwe oder Die Temperamente* (*La veuve rusée ou Les différents caractères*). Voir *Kotzebue*, par Ch. Rabany. Paris-Nancy, Berger-Levrault et Cie, 1893.

20. Il cavaliere e la dama o I cicisbei. — Commedia di tre atti, in prosa (1749).

Le cavalier et la dame ou Les sigisbées. — D'après Goldoni, cette pièce appartient au genre du *haut comique ;* elle est consacrée à la peinture du sigisbéisme. (Voir p. 102.)

Traduction allemande :

Der Cavalier und die Dame oder Die zwei gleich edlen Seelen. — Ein Lustspiel, aus dem italienischen. Dresde, 1755.

Idem. Vienne, 1756.

Idem. Vienne, 1761.

Idem. Vienne, 1765.

21. L'erede fortunata. — Commedia di tre atti, in prosa (1749).

L'heureuse héritière. — Comédie en trois actes et en prose.

Cette pièce a pour point de départ un testament singulier fait par Petronio Balanzoni, associé de Pancrazio Aretusi, marchand vénitien. Petronio laisse toute sa fortune à sa fille Rosaura, à la condition qu'elle épouse son associé, Pancrazio. Si elle refuse, Petronio institue pour héritiers universels, par portions égales, son frère le docteur Balanzoni et son neveu, Florindo Ardenti, fils de sa sœur Ortensia.

Pancrazio est prêt, malgré la différence d'âge, à épouser Rosaura ; mais celle-ci aime Ottavio Aretusi, fils de Pancrazio, qui, pour ne pas priver son père et Rosaura d'une riche succession, renonce à son amour. Toutefois il ne peut s'empêcher d'en témoigner une grande tristesse. Le père s'en aperçoit ; au risque de perdre l'héritage, il veut donner Rosaura à son fils. Celui-ci persiste dans son refus, quand l'intrigue du valet Trastullo amène le docteur Balanzoni à une transaction, qui rend la liberté à Rosaura en lui laissant la plus grande partie de la fortune.

2. La famiglia dell' antiquario o sia La suocera e la nuora. — Commedia di tre atti, in prosa (1749).

La famille de l'antiquaire ou La belle-mère et la bru. — Comédie en trois actes et en prose. Étude curieuse sur le sigisbéisme. (Voir p. 102.)

Traduction française par Collet, chevalier de l'ordre de Saint-Michel, secrétaire de la duchesse de Parme. Goldoni en fait mention au tome X de son édition de Florence. Il n'est pas certain que cette traduction ait été imprimée.

Traduction allemande :

Die Familie des Antiquitætensammlers. — Ein Lustspiel in drei Aufzügen, aus dem italienischen. Vienne, 1765. In-8°.
Idem. Berlin et Breslau, 1767.
Idem. Francfort et Leipzig, 1787.

3. Il servitore di due padroni. — Commedia di tre atti, in prosa (1749).

Le valet de deux maitres. — Comédie en trois actes et en prose.

Cette pièce, composée à Pise en 1745, avait été faite à la manière des comédies à canevas, c'est-à-dire que l'auteur n'en avait écrit que trois ou quatre scènes par acte, les plus importantes de la partie sérieuse. Tout le reste devait être improvisé. Ce n'est que plus tard que Goldoni a écrit l'œuvre tout entière. Le personnage principal est Truffaldin qui, pour gagner plus d'argent, entre à un double service, à l'insu de ses maîtres, s'en fiant à son esprit, à sa *prontezza* italienne pour se tirer d'affaire.

Une scène des plus plaisantes (acte II, scène 15) est celle où Truffaldin, sur un palier situé entre deux pièces, prend les plats des mains des garçons de l'hôtel et les porte au hasard soit à Florindo, soit à Béatrice, car on les lui remet chaque fois pour *son maître,* sans qu'il sache lequel. En cas de doute, il partage le plat en deux, se réserve pour lui tout seul un pudding à l'anglaise, va, vient, se démène, et par son agilité, fait l'admiration des garçons de service.

Le *Valet de deux maîtres* fut joué en italien, à Paris, le 4 mars 1763. Bachaumont n'en dit pas grand bien, quoique la pièce soit très amusante. Grimm, au contraire, la déclare « un chef-d'œuvre d'intrigue ». Mais, ajoute-t-il, elle doit bien perdre à la lecture, surtout dans une traduction (Édit. Tourneux, t. V, p. 319).

Fréron, dans l'*Année littéraire* (1757), fait l'éloge du *Valet de deux maîtres,* sans le donner cependant pour une bonne comédie, mais pour une excellente farce, « qui doit faire beaucoup de plaisir à la représentation » et qui l'a « diverti à la lecture ». Il fait remarquer

que, si cette pièce est contraire en beaucoup de points au goût français, notamment par les changements de lieu, « on doit, pour juger avec équité les ouvrages des anciens et des étrangers, se transporter dans les temps et dans les lieux et ne prononcer sur leur mérite que d'après le *costume* (usage) établi ». Fréron vante le talent de Goldoni pour la pantomime... : « Il indique l'attitude de chacun de ses personnages, le ton, les gestes qu'ils doivent prendre ; il porte cette attention jusqu'au scrupule, et il paraît se défier un peu trop de l'intelligence des lecteurs et des comédiens. Toutes ses scènes sont chargées d'interlignes, telles que : *Il soupire profondément, il va, il vient, il s'arrête.... avec émotion, avec un étonnement mêlé de reproches, avec chaleur, etc.* C'est une parodie des *allegro,* des *piano,* des *forte,* etc., de nos musiciens. »

L'auteur, dans sa préface, dit, en parlant du *Valet de deux maîtres :* « C'est une *commedia giocosa*, qui ressemble beaucoup aux comédies habituelles des *Istrioni*, sauf qu'elle est entièrement purgée de ces grossièretés que j'avais proscrites de mon théâtre comique, et qui sont désormais généralement abhorrées. »

Cette pièce a été traduite en français et publiée sans nom de traducteur[1] en 1763. Paris-Amsterdam. Goldoni dit à ce propos (*Mémoires,* t. III, p. 76) : « J'ai vu une traduction de mon *Valet de deux maîtres,* assez bien faite ; un jeune homme, qui connaissait suffisamment la langue italienne, avait rendu le texte avec exactitude ; mais point de chaleur, point de *vis comica,* et les plaisanteries italiennes devenaient des platitudes en français. »

Imitation : *Le valet de deux maîtres.* — Opéra comique en un acte, par Roger, représenté au théâtre Feydeau, en 1799.

Traduction allemande :

Der Diener zweier Herren. — Eine Komödie in drei Akten, aus dem italienischen übersetz. Hombourg, 1762. Vienne, 1788.

24. L'adulatore. — Commedia di tre atti, in prosa (1750).

Le flatteur. — Comédie en trois actes et en prose.

Goldoni, en parlant de cette pièce dans ses *Mémoires* (t. II, p. 57), fait allusion à une comédie de Jean-Baptiste Rousseau, qui porte le même titre, en ajoutant : « Le poète français avait traité cet argument plus en philosophe qu'en auteur comique, et je cherchai, en inspirant de l'horreur pour un vicieux, les moyens d'égayer la pièce par des épisodes comiques et des traits saillants. » Pourtant la comédie de Goldoni n'est guère comique ; c'est plutôt un mélodrame assez lourd ; le principal personnage est empoisonné et vient mourir sur la scène en avouant ses fautes.

1. L'auteur est un certain Dijon.

Traduction allemande :

Der Schmeichler. — Ein Lustspiel in drei Handlungen, aus dem italienischen übersetzt von A. M. R. Vienne, Francfort, Leipzig, 1765-1768. In-8°.

25. La bottega del caffè. — Commedia di tre atti, in prosa (1750).

Le café. — Comédie en trois actes et en prose. (Voir p. 83 et 134.)

La *Bottega del caffè* est moins une comédie qu'un tableau des mœurs vénitiennes au milieu du XVIII[e] siècle ; à ce titre, la pièce est curieuse, bien que l'auteur dise dans sa préface que les caractères en sont si généraux que, partout où elle a été représentée, on a cru qu'elle visait des originaux du lieu. « Le médisant, entre autres, a trouvé son prototype partout et, bien qu'innocent de toute allusion directe, on a cru qu'il avait été malicieusement copié. » Toutefois Goldoni proteste contre cette assertion.

A noter le caractère du joueur Ridolfo. Cette pièce paraît avoir été imitée par Voltaire dans son *Écossaise*.

26. Il cavaliere di buon gusto. — Commedia di tre atti, in prosa (1750).

L'homme de goût (traduction de Goldoni). — Comédie en trois actes et en prose. (Voir p. 136)

Cf. *La pupille* de Fagan et l'*Homme de quarante ans* de Kotzebue. (Voir *Kotzebue*, par Ch. Rabany. Paris-Nancy, Berger-Levrault et C[ie], 1893.)

Traduction allemande :

Der Cavalier von gutem Geschmack oder Der weltkluge Mann nach der Mode. — Ein Lustspiel in drei Aufzügen, dem italienischen nachgeahmt. Vienne, 1761-1765. In-8°.

27. La finta ammalata. — Commedia di tre atti, in prosa (1750).

La feinte malade. — Comédie en trois actes et en prose. (Voir p. 182.)

Pièce imitée de l'*Amour médecin,* de Molière.

Traduction espagnole :

El buon medico o La enferma por amor. Barcelone, 1798.

Traduction allemande :

Die verstellte Kranke oder Der rechtschaffene Arzt. — Ein Lustspiel in drei Aufzügen, nach dem italienischen. Vienne, 1765-1767. In-8°.

28. Le femmine puntigliose. — Commedia di tre atti, in prosa (1750).

Les femmes pointilleuses (traduction de Goldoni. — Comédie en trois actes et en prose) [Voir p. 140].

Cette pièce est destinée à railler, moins la susceptibilité des femmes en général, que le travers de bourgeoises, qui veulent jouer à la grande dame, et à montrer les dédains avec lesquels elles sont accueillies dans la haute société. Aussi, malgré la traduction du titre donnée par Goldoni, il semble plus exact de traduire: *Le femmine puntigliose* par : *Les femmes dédaigneuses*. La pièce est inspirée dans une certaine mesure du *Bourgeois gentilhomme*, mais la satire tombe plutôt sur l'effronterie des nobles, qui exploitent la vanité bourgeoise, que sur celle-ci, au contraire de la comédie-ballet de Molière.

Traduction portugaise :

A Leorneza ou As damas zelozas de seu falso pundonor. — Lisbonne, 1778, in-4°.

29. Il giocatore. — Commedia di tre atti, in prosa (1750).

Le joueur. — Comédie en trois actes et en prose. (V. p. 110.)

Traduction allemande :

Spielerglück. — Ein Lustspiel in fünf Akten. Leipzig, 1786, in-8°.

30. Pamela fanciulla. — Commedia di tre atti, in prosa (1750).

Paméla. — Comédie en trois actes et en prose.

Paméla est plutôt un drame sentimental qu'une comédie. Le sujet est tiré du roman de Richardson ; mais on ne trouve rien dans l'œuvre de Goldoni du caractère farouche prêté par l'auteur anglais au maître de la jeune fille. Paméla est une héroïne de vertu ; lord Bonfil l'aime sincèrement et, s'il espère d'abord en faire sa maîtresse, il se résoud à l'épouser pour vaincre sa vertueuse résistance, avant même d'apprendre que son père est un comte d'Auspingh, réduit à la misère et proscrit depuis trente ans comme conspirateur. La femme de charge, Mme Jèvre, est une bonne et honnête femme. Seuls un petit nombre de personnages servent de repoussoir ; ce sont lady Daure, sœur de lord Bonfil, infatuée de noblesse, qui traite Paméla en servante et prétend au besoin l'emmener de force avec elle, et le chevalier Ernold, sot personnage, qui lui offre de l'argent pour la déshonorer.

Dans sa préface, Goldoni explique qu'il a cru devoir modifier le dénouement de Richardson et attribuer à Paméla une naissance illustre, restée longtemps ignorée. Il déclare qu'en changeant ainsi la condition de son héroïne, il a voulu respecter une coutume hono-

rable, celle de l'égalité des rangs dans le mariage, et montrer un cavalier sensible à l'aiguillon de l'honneur autant qu'à celui de l'amour.

« Voltaire, ajoute-t-il, a pu dans *Nanine ou Le préjugé vaincu,* faire de sa jeune fille une simple paysanne, mais il a dû changer le lieu de l'action et le transporter d'Angleterre en France, tandis que lui a préféré garder *i bei caratteri inglesi,* en se conformant autant que possible aux maximes et aux mœurs de cette illustre nation. »

Paméla a été traduite en français et imprimée sous ce titre :

Paméla. — Comédie en prose, en trois actes, par Ch. Goldoni. Traduite en prose par D. B. D. V. (de Bonnel du Valguier). Paris, Coutelier, 1759, in-8°. On trouve une autre traduction de la même pièce dans les *Chefs-d'œuvre dramatiques de Charles Goldoni,* par M. A. A. D. R. (3 vol. Lyon, chez Reymann, an IX). Ce sujet avait tenté, avant Goldoni, un Français, Louis de Boissy, auteur de *Paméla en France ou La vertu mieux éprouvée,* comédie en vers libres et en trois actes. Paris, 1745. Il a été repris par François de Neufchâteau dans *Paméla,* comédie en cinq actes et en vers (Paris, an III, an V et an VIII, in-8°). Mais l'adaptation la plus fameuse du roman de Richardson à la scène française est celle qu'en fit Voltaire dans *Nanine* (1749), qui est antérieure d'un an à la *Paméla* de Goldoni. Aussi dans le prologue humoristique qui précédait au Théâtre italien : *La buona figliuola,* opéra comique tiré par Goldoni lui-même de sa comédie de *Paméla*, faisait-on dire à Arlequin s'avançant sur le devant de la scène :

« Messieurs, on va vous donner la *Buona figliuola ou la Bonne enfant*.... Mes camarades veulent vous persuader que c'est une pièce nouvelle. N'en croyez rien : je ne veux pas qu'on vous trompe, je suis trop honnête.... Il y a dix ans que la pièce est faite. Elle a couru l'Italie, l'Allemagne, l'Angleterre.... Vous vous apercevrez sans doute qu'elle a un air de physionomie avec *Nanine,* je sais bien pourquoi. Elles sont sœurs.... ; elles ne sont pas du même père, mais de la même mère.... Elles descendent en droite ligne de cette Mlle Paméla, qui fit tant de bruit. » (Voir Lenient, *La comédie en France au* XVIIIe *siècle.* Paris, 1888, t. II, p. 65).

Les paroles françaises de la *Buona figliuola* sont de Cailhava de l'Estandoux, auteur du *Tuteur trompé,* de l'*Égoïsme* et des *Ménechmes grecs.*

Traduction allemande :

Pamela. — Ein Lustspiel in drei Aufzügen, dem italienischen nachgeahmt. Vienne, 1765. In-8°.

Traduction anglaise :

Pamela. — A comedy by Charles Goldoni, translated into english. Londres, 1756.

Traduction portugaise :

A mais heroica virtude ou a virtuosa Pamela. Lisbonne, 1766. In-4°

31. Pamela maritata. — Commedia di tre atti, in prosa (1750).

Paméla mariée. — Comédie en trois actes et en prose. Suite de la *Pamela fanciulla.*

Cette pièce, d'après Goldoni, aurait été composée à Rome en 1759. Elle a été imitée en français dans : *Paméla mariée ou Le triomphe des épouses.* Drame en trois actes, en prose, par Pelletier-Volmeranges et Cubières-Palmézeaux. Paris, 1804. In-8°. On trouve une autre traduction de *Paméla mariée* dans les *Chefs-d'œuvre dramatiques de Charles Goldoni,* par M. A. A. D. R. (Lyon, chez Reymann, an IX. 3 vol. in-8°.)

Traductions allemandes :

Die verehelichte Pamela. — Ein Lustspiel in drei Aufzügen. Vienne, 1763.

Pamela als Frau. — Ein rührendes Spiel, nach dem italienischen. 3te Auflage. Vienne, 1765. In-8°.

Traduction espagnole :

La bella inglesa Pamela en el estado de casada. — Escrita in prosa italiana y puesta en vero castellano. Barcelone. In-4°.

32. Il padre di famiglia. — Commedia di tre atti, in prosa (1750).

Le père de famille. — Comédie en trois actes et en prose (Voir p. 238.)

Traduction française :

Le père de famille. — Comédie en trois actes et en prose, traduite de l'italien par Deleyre. Liège, 1758. Deleyre avait traduit cette pièce pour démontrer que Diderot n'avait pas emprunté à Goldoni le sujet de son *Père de famille.*

Traduction anglaise :

The father of a family. — A comedy in three acts and in prose, translated into english. Londres, 1757. In-8°.

33. Il poeta fanatico. — Commedia di tre atti, in prosa (1750).

Le poète fanatique. — Comédie en trois actes et en prose. (Voir p. 84.)

34. Il teatro comico. — Commedia di tre atti, in prosa (1750).

Le théâtre comique. — Comédie en trois actes et en prose. (Voir p. 66.)

Traduction allemande :

Das Theater. — Ein komisches Stück, aus dem italienischen übersetzt von I. A. D. S. Vienne, 1764-1765. In-8°.

Idem. Vienne, 1752.

35. Un curioso accidente. — Commedia di tre atti, in prosa (1750).

Une plaisante aventure (traduction de Goldoni). — Comédie en trois actes et en prose. (Voir p. 164.)

Le sujet de la pièce est un père qui fournit lui-même, sans le savoir, à l'amant de sa fille les moyens de l'enlever.

Cette pièce a été imitée par Roger sous ce titre : *La dupe de soi-même,* comédie en trois actes, en vers (1799). Une traduction française de la pièce originale, portant le même titre, avait été jouée, du consentement de Goldoni, à la Comédie-Française, en 1785. Reçue à la lecture avec acclamation, elle tomba net à la représentation. (*Mémoires,* t. III, p. 287.)

36. Il vero amico. — Commedia di tre atti, in prosa (1750).

Le véritable ami. — Comédie en trois actes et en prose. (Voir p. 268.)

Cette pièce a donné à Diderot l'idée de son *Fils naturel.* Les imitations du philosophe français ont été relevées par Fréron dans son *Année littéraire.* Pour se défendre de l'accusation de plagiat intentée contre lui à cette occasion, Diderot fit une comparaison détaillée des deux pièces (*De la poésie dramatique,* édit. Naigeon, t. IV, p. 488), et résuma ainsi sa justification : « Goldoni avait fondu dans une farce en trois actes l'*Avare* de Molière avec les caractères de l'*Ami vrai.* Je séparai ces sujets et je fis une pièce en cinq actes....; je n'ai dans le *Fils naturel* ni avare, ni père, ni vol, ni cassette.... »

Diderot en cette circonstance avait raison ; la pièce de Goldoni est à la fois un drame sentimental et une étude du caractère de l'avare. Ces deux sujets sont juxtaposés, mais non fondus. Diderot a préféré imiter la partie romanesque, qui appartenait en propre à Goldoni. Il aurait pu mieux choisir; mais la peinture de l'avare appartenait à Molière, et d'ailleurs cadrait mal avec les idées de réforme théâtrale du philosophe.

Pour permettre au public de juger ce qui appartenait en propre à Diderot dans le *Fils naturel,* et ce qu'il avait emprunté à Goldoni, Deleyre fit paraître une traduction du *Vero amico,* sous ce titre : *Le véritable ami,* comédie en trois actes et en prose, traduite de l'italien en français par M. l'abbé***, chanoine de l'église Saint-Luc. Avignon et Paris, 1758.

Traduction allemande :

Der wahre Freund. — Ein Lustspiel in drei Aufzügen, dem italienischen nachgeahmt. Vienne, 1765-1766. In-8°.

On peut citer aussi comme une imitation du *Vero amico :* le *Damon,* de Lessing, qui porte pour sous-titre : *ou La véritable amitié.* Les deux pièces sont d'ailleurs contemporaines, et il serait curieux d'en établir les véritables origines. Peut-être y a-t-il eu simplement rencontre des deux auteurs, ou imitation d'une œuvre antérieure par l'un et l'autre.

37. L'amante militare. — Commedia di tre atti, in prosa (1751).

L'amant militaire. — Comédie en trois actes et en prose. (Voir p. 197.)

38. L'avventuriere onorato. — Commedia di tre atti, in prosa (1751).

L'honnête aventurier. — Comédie en trois actes et en prose, représentée pour la première fois à Venise, pendant le carnaval de 1751. (Voir p. 160.)

Goldoni s'est peint dans cette pièce, dont le héros a été tour à tour, comme lui-même, avocat, médecin, chancelier criminel, secrétaire, consul et poète dramatique, mais toujours homme d'honneur, malgré les vicissitudes d'une vie aventureuse. La partie romanesque est seule imaginée.

Le rôle principal, qui est celui d'un Vénitien, avait été écrit en dialecte. L'auteur le récrivit plus tard en toscan « pour que son œuvre pût être comprise sur tous les théâtres d'Italie ».

Traduction allemande :

Der ehrliche Aventurier. — Ein Lustspiel in drei Aufzügen, nach dem italienischen. Vienne, 1765. In-8°.

39. La donna volubile. — Commedia di tre atti, in prosa (1751).

La femme capricieuse. — Comédie en trois actes et en prose.

Rosaura doit épouser Florindo, mais elle hésite, puis refuse. Son père, Pantalon, est obligé de retirer sa parole et arrange un nouveau mariage avec Lelio. Rosaura apprend que sa sœur Diana est fiancée au riche marchand Anselme. Elle veut le lui enlever, et est près d'y réussir. Mais tout lui manque à la fin, et elle reste la victime de son caractère capricieux.

Goldoni reconnait dans sa préface qu'il s'est inspiré de l'*Irrésolu* de Destouches, pour le sujet. On peut aussi relever dans le détail des imitations du *Don Juan* de Molière, notamment dans la scène (acte Ier, scène 13) où Brighella laisse croire aux soubrettes, Colombina et Corallina, qu'il les aime toutes deux et leur soutire ainsi leurs économies.

Plus loin (acte III, scène 6), la même scène recommence, et Brighella se tire d'affaire par des phrases générales; il se contente de promettre d'épouser « la plus belle », épithète que chacune s'applique à elle-même. (Voir sur le personnage de Diana, l'ingénue, p. 206.)

Traduction espagnole:

La muyer variable. Barcelone, 1780. In-4°.

40. La gastalda. — Commedia di tre atti, in prosa (1751).

La femme de charge. — Comédie en trois actes et en prose.

« La *Gastalda* est tantôt la concierge d'une maison de campagne, tantôt la jardinière, tantôt la femme du régisseur, et quelquefois ce n'est que la femme de basse-cour. Corallina réunit sur elle toutes les inspections qui regardent les intérêts de Pantalon, et finit par devenir la maîtresse de la maison et la femme du maître. » (*Mémoires*, t. II, p. 132.)

La gastalda a été écrite pour faire ressortir le talent d'une actrice, qui avait la spécialité des soubrettes. L'intrigue est presque nulle et l'œuvre est très inférieure même aux pièces de genre analogue qu'a composées Goldoni, telles que la *Vedova scaltra* et la *Donna di garbo*.

41. L'incognita perseguitata. — Commedia di tre atti, in prosa (1751).

L'inconnue persécutée. — Comédie en trois actes et en prose. Pièce romanesque représentée pour la première fois à Venise pendant le carnaval de 1751.

Goldoni raconte dans ses *Mémoires* (t. II, p. 85), qu'il a composé cette pièce à la suite d'une gageure et sans avoir arrêté le sujet, écrivant chaque scène au fur et à mesure qu'elle se présentait à son esprit. On s'en aperçoit, du reste, au décousu de la fable.

« Le fond de la pièce, dit-il, est une fille inconnue qui, dans son enfance, a été confiée par un étranger à une paysanne, avec assez d'argent pour l'engager à en avoir soin ; cette enfant devient grande, jolie et bien faite; elle a deux amants, Florindo, qu'elle aime, et Lélio, qu'elle ne peut souffrir; le premier l'enlève, l'autre la poursuit; elle est tantôt au pouvoir de l'un, tantôt au pouvoir de l'autre, toujours cependant dans des positions à ne rien craindre pour son innocence.

« Elle rencontre un protecteur zélé: la femme en est jalouse; nou-

veaux malheurs, nouveaux événements; elle passe de désastre en désastre; elle est soupçonnée, arrêtée, enfermée; c'est le jouet de la fortune. Mais enfin la pièce et le roman finissent comme à l'ordinaire. Rosaura se trouve être la comtesse Théodore, fille d'un noble napolitain, et elle épouse Florindo, qui est de même condition.

« Mes amis furent contents; le public aussi, et tout le monde avoua que ma pièce aurait pu fournir assez de matériaux pour un roman de quatre gros volumes in-octavo. »

L'*Inconnue persécutée* n'est, en effet, qu'un roman, sans observation de mœurs, ni de caractères. Les situations elles-mêmes ne sont qu'indiquées et non développées Les personnages entrent, sortent, reviennent comme des marionnettes, dont l'auteur tient les fils dans des mains qui ne sont pas toujours très adroites. Ils disent deux mots et s'en vont: voilà un changement de scène, une péripétie et un nouvel épisode.

Colombine, la soubrette, résume ainsi l'intrigue au commencement du 3e acte (scène 1):

« Je ne crois pas que tant d'événements puissent se réunir en un seul jour pour affliger une pauvre fille. A l'aube, Rosaura se sauve et m'attend en compagnie d'un amant. Son rival le rencontre, ils se battent, et elle s'enfuit. Elle trouve asile chez un financier, dont la femme la chasse. Elle rencontre une seconde fois Lélio, qui l'enlève et la conduit dans une hôtellerie. Il la presse, elle se défend et à la fin elle tombe évanouie. Délivrée des mains d'un assassin, elle tombe dans celles d'un autre, qui la force à monter en voiture et part sans savoir où. Son amant (Florindo) la rencontre; des sbires la font descendre du carrosse et la mènent en prison. Ottavio (le financier) la délivre; elle retrouve son père et une cousine (la comtesse Éléonore). Tandis qu'elle s'applaudit de son bonheur, on lui propose un mariage qui la désole. Elle prend la résolution de suivre son père; l'amant arrive. Ils pleurent, se tourmentent et, pendant ce temps, voilà Lélio qui la ravit une troisième fois.... »

Rosaura est même enlevée une quatrième fois par Lélio, qui est enfin arrêté par des soldats et emmené prisonnier. On découvre au dénouement que Rosaura est la fille d'un comte, qui a eu une inimitié violente avec un autre grand. Tous deux se tuent réciproquement leurs enfants. C'est pour cela qu'on a caché jadis Rosaura. Mais les ennemis se réconcilient; la jeune fille retrouve son père et épouse enfin Florindo.

42. Il Moliere. — Commedia di cinque atti, in versi (1751).

Molière. — Comédie en cinq actes et en vers (voir p. 274), représentée pour la première fois à Turin et dédiée au comte Scipion Maffei, sous le patronage duquel Goldoni avait placé son projet de réforme théâtrale. (Voir édit. de Turin, t. II, p. 164.)

« Les comédiens, dit-il dans ses *Mémoires*, donnaient mes pièces à

Turin; elles étaient suivies; elles étaient même applaudies, mais il y avait des êtres singuliers qui disaient à chacune de mes nouveautés: « C'est bon, mais ce n'est pas du Molière. » On me faisait plus d'honneur que je ne méritais: je n'avais jamais eu la prétention d'être mis en comparaison avec l'auteur français, et je savais que ceux qui prononçaient un jugement si vague et si peu motivé, n'allaient au spectacle que pour parcourir les loges et y faire la conversation.

« Je connaissais Molière et je savais respecter ce maître de l'art aussi bien que les Piémontais; l'envie me prit de leur en donner une preuve qui les en aurait convaincus. Je composai sur-le-champ une comédie en cinq actes et en vers, sans masques et sans changements de scène, dont le titre et le sujet principal étaient Molière lui-même. Deux anecdotes de sa vie privée m'en fournirent l'argument. L'une est son mariage projeté avec Isabelle, qui était la fille de la Béjard, et l'autre la défense de son *Tartuffe.* Ces deux faits historiques se prêtent l'un à l'autre si bien, que l'unité de l'action est parfaitement observée.

« Les imposteurs de Paris, alarmés contre la comédie de Molière, savaient que l'auteur avait envoyé au camp où était Louis XIV, pour obtenir la permission de la jouer, et ils craignaient que la révocation de la défense ne fût accordée. J'employai dans ma pièce un homme de leur classe, appelé Pirlon, hypocrite dans toute l'étendue du terme, qui s'introduit dans la maison de l'auteur, découvre à la Béjard l'amour de Molière pour sa fille, qu'elle ignorait encore, et l'engage à quitter son camarade et son directeur; il en fait autant avec Isabelle, lui faisant regarder l'état de comédienne comme le chemin de la perdition, et tâche de séduire La Forêt, leur suivante, qui, plus adroite que ses maitresses, joue celui qui voulait la jouer, le rend amoureux, et lui ôte son chapeau et son manteau pour en faire cadeau à Molière, qui paraît sur la scène avec les hardes de l'imposteur.

« J'eus la hardiesse de faire paraître dans ma pièce un hypocrite bien plus marqué que celui de Molière; mais les faux dévots avaient beaucoup perdu de leur ancien crédit en Italie.

« Pendant le dernier entr'acte de ma comédie, on joue le *Tartuffe* de Molière sur le théâtre de l'hôtel de Bourgogne; tous les personnages paraissent au cinquième acte pour faire compliment à Molière; Pirlon caché dans un cabinet, où il attendait La Forêt, sort malgré lui à la vue de tout le monde; il essuie tous les sarcasmes qu'il avait mérités, et Molière, pour comble de son bonheur et de sa joie, épouse Isabelle, en dépit de sa mère, qui aspirait à la conquête de celui qui allait devenir son gendre.

« Il y a dans la pièce beaucoup de détails de la vie de Molière. Le personnage de Valerio n'est autre chose que Baron, comédien de la troupe de Molière; Léandre est la copie de Chapelle, ami de l'auteur, et très connu dans son histoire, et le comte Lasca est un de ces Piémontais qui jugeaient les pièces sans les avoir vues et mettaient maladroitement l'auteur vénitien en comparaison avec l'auteur français, c'est-à-dire l'écolier avec le maître.

« Cet ouvrage est en vers ; j'avais fait des tragi-comédies en vers blancs, mais c'est la première comédie que je composai en vers rimés. Comme il s'agissait d'un auteur français qui avait beaucoup écrit dans ce style, il fallait l'imiter, et je ne trouvai que les vers appelés Martelliani qui approchassent des alexandrins. » (*Mémoires*, t. II, p. 95-98.)

Molière a été traduit en français par Amar du Rivier, avec le texte italien en regard, dans la collection des *Chefs-d'œuvre dramatiques de Goldoni* (Lyon, Reymann, an IX, 3 vol. in-8°), et par Aignan dans les *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers* (Paris, Ladvocat, 1822-1825). Cette pièce a été aussi imitée par Mercier, l'auteur de l'*An 2240*, dans une adaptation qui a paru sous ce titre : *Molière*, drame en cinq actes, en prose, imité de Goldoni par Mercier et Guys (Amsterdam, 1776). Elle a été représentée à la Comédie-Française, en 1787, sous le titre : *La maison de Molière*. Plus récemment, M. Gutzkow a écrit sous le titre de l'*Original du Tartuffe* (1847) et d'après le *Molière* de Goldoni, une pièce en allemand (*Das Urbild des Tartüffe*), pour défendre l'auteur du *Misanthrope*, attaqué par les adversaires de la « Jeune Allemagne ».

43. I pettegolezzi delle donne. — Commedia di tre atti, in prosa (1751).

Les caquets féminins. — Comédie en trois actes et en prose.

Voici comment Goldoni raconte lui-même l'origine de cette comédie :

« Il ne me restait qu'une pièce à donner pour terminer l'année. Nous étions à l'avant-dernier dimanche de carnaval ; je n'avais pas encore écrit une ligne de cette dernière pièce, je ne l'avais pas même encore imaginée.

« Je sors ce même jour de chez moi ; je vais pour me distraire sur la place Saint-Marc ; je regarde si quelques masques ou quelques bateleurs ne me fourniraient pas le sujet d'une comédie ou d'une parade pour les jours gras. Je rencontre sous l'arcade de l'horloge un homme qui me frappe tout d'un coup, et me fournit le sujet que je cherchais. C'était un vieil Arménien, mal vêtu, fort sale et avec une longue barbe, qui courait les rues de Venise, et vendait des fruits secs de son pays qu'il appelait Abagigi. Cet homme, qu'on rencontrait partout, et que j'avais rencontré moi-même plusieurs fois, était si connu et si méprisé, que, voulant se moquer d'une fille qui cherchait à se marier, on lui proposait Abagigi.

« Il ne m'en fallut pas davantage pour revenir en courant chez moi. Je rentre, je m'enferme dans mon cabinet, j'imagine une comédie populaire intitulée : *I Pettegolezzi* (les Caquets). C'est sous ce dernier titre qu'on la donna à Paris à la Comédie-Italienne, traduite en français par M. Riccoboni fils. Le traducteur changea adroitement

le personnage d'Abagigi, qui n'était pas connu en France, en celui d'un Juif, marchand de lunettes ; mais ni le Juif en français, ni l'Arménien en italien, ne jouent le rôle de protagoniste ; ils ne servent l'un et l'autre qu'à faire le nœud de la pièce.

« Voici un abrégé de l'intérêt principal de cette comédie, qui a été heureuse dans les deux langues. Chechina (Fanchon) passe pour être la fille d'un marinier vénitien, à qui elle avait été confiée dès la première enfance. Parvenue à l'âge d'être mariée, on lui trouve un parti convenable, mais les caquets s'en mêlent et dérangent tout.

« Une femme, qui est du secret, dit à l'oreille d'une de ses amies, que Chechina n'est pas la fille du marinier ; cette amie le dit à une autre, et de bouche en bouche, d'oreille en oreille, toujours avec l'assurance de la discrétion, le secret est divulgué ; on regarde la fiancée comme une bâtarde, et la noce est interrompue.

« Le père véritable arrive à Venise ; il sort d'esclavage, il paraît dans le costume levantin ; il se trouve à côté de l'Arménien, marchand d'abagigi ; on prend l'un pour l'autre, on croit Chechina fille du vilain barbon ; les caquets recommencent, il suffit qu'une femme s'en doute pour que tout le quartier soit de son avis. Chechina est méprisée, on lui rit au nez, on l'appelle Mademoiselle Abagigi, elle est au désespoir.

« Enfin, le père putatif et le vrai père se rencontrent. Tout est mis au clair ; Chechina rentre dans son état, elle épouse son prétendu ; les caquets changent de ton, et la pièce finit fort gaiement. » (*Mémoires,* t. II, p. 89-91.)

44. La pupilla. — Commedia di cinque atti, in versi sdruccioli e di scena stabile (1751).

La pupille. — Comédie en cinq actes, en vers sdruccioli, sans changements de scène.

Le vers sdrucciolo est de douze pieds et a l'accent tonique obligatoire sur l'antépénultième. Le pied sdrucciolo, dont le nom signifie en italien *glissant,* est un dactyle. Il a été employé par l'Arioste dans ses comédies. Goldoni voulait montrer qu'il était, lui aussi, capable de composer des pièces savantes, à la manière des classiques du XVIe siècle. De là le choix du rythme, l'observation de l'unité de lieu et la simplicité du sujet, d'une sécheresse voulue.

Un tuteur, messer Luca, aime sa pupille Catarina, mais il découvre que c'est une fille qu'il a eue autrefois d'amours secrètes et la donne pour femme au jeune Orazio. Celui-ci a pour valet un habile homme (*scroccone*), de la race des Scapins, qui aide puissamment à la réussite des vœux de son maître. Le seul passage intéressant de la pièce est l'équivoque résultant de la confidence interrompue de la nourrice de Catarina. Le valet Panfilo, apprenant que messer Luca a eu un enfant, dont la nourrice n'a pas eu le temps de lui faire connaître

le sexe, s'imagine qu'il s'agit de lui, et voit dans les bontés de son maître les marques d'une tendresse paternelle.

Cet effort de Goldoni vers le style noble n'est pas heureux et montre que là n'était pas sa véritable voie.

45. L'avvocato veneziano. — Commedia di tre atti, in prosa (1752).

L'avocat vénitien. — Comédie en trois actes et en prose. (Voir p. 159.)

L'*Avocat vénitien* a été traduit en français, du vivant de Goldoni, par Mme de Floncel de Lavau (1760, in-12) L'auteur déclare que cette traduction est si bonne qu'il en a été « émerveillé ». Plus tard la pièce a de nouveau été traduite dans le *Théâtre européen* (Paris, Guérin et Cie). Elle est précédée d'une notice sur Goldoni par Aignan.

Jean-François Roger, qui avait déjà emprunté à Goldoni la *Dupe de soi-même* et le *Valet de deux maîtres*, fit représenter, en 1806, sous le titre de l'*Avocat*, une comédie en trois actes et en vers, imitée de l'*Avvocato veneziano*. Quand il fut nommé à l'Académie française, le 30 novembre 1817, le roi Louis XVIII lui dit, lors de sa présentation : « Monsieur, votre cause a été plaidée par un bon *avocat*. »

Traduction allemande :

Der venetianische Advocat. — Ein Lustspiel in drei Aufzügen, aus dem italienischen übersetzt und bearbeitet von Joh. Georg Heubel. Vienne, 1765. In-8°.

46. Il contratempo o sia Il chiaccherone imprudente. — Commedia di tre atti, in prosa (1752).

Le contre-temps ou Le bavard imprudent. — Comédie en trois actes et en prose. (Voir p. 130 et 205.)

47. Le donne gelose. — Commedia di tre atti, in prosa (1752).

Les femmes jalouses. — Comédie en trois actes et en prose.

Goldoni, qui allait peindre bientôt la jalousie dans le grand monde (*La dama prudente*), où elle est honteuse d'elle-même, la montre ici chez le bas-peuple vénitien. Le principal personnage est une veuve, la siora Lucrezia, qui indique moyennant finances les bons numéros à la loterie, loue des déguisements pour le carnaval et fait quelque peu l'usure. Les femmes des maris qui vont la consulter sont jalouses d'elle ; de là des querelles violentes où l'on tire souvent le couteau. Mais Lucrezia gagne un gros lot et, devenue riche, renonce à un commerce qu'elle ne faisait que pour subsister.

48. Il feudatario. — Commedia di tre atti, in prosa (1752).

Le feudataire. — Comédie en trois actes et en prose. (Voir p. 145.)

Traduction allemande :

Die Dorfdeputirten. — Ein Lustspiel in drei Aufzügen, aus dem italienischen. Vienne, 1765. In-8°.

Idem. Berlin et Breslau, 1767.

Idem. Francfort et Leipzig, 1787.

49. La figlia obbediente. — Commedia di tre atti, in prosa (1752).

La fille obéissante. — Comédie en trois actes et en prose.

Pantalon a promis sa fille Rosaura au comte Ottavio, qui est riche, mais bizarre. Goldoni déclare (*Mémoires*, t. II, p. 107) que le caractère du comte « aurait été trouvé fabuleux et presque impossible, si l'original n'eût pas été reconnu. Il n'y avait rien [toutefois] dans ses extravagances qui pût faire du tort à ses mœurs, ni à sa probité; au contraire, il était noble, juste, généreux; mais sa manière d'être, ses conversations par monosyllabes, ses prodigalités à contre-temps et ses réflexions bizarres, quoique sensées, le rendaient fort comique et faisaient beaucoup parler de lui ».

En effet, le comte Ottavio est un grossier personnage, qui crache à la face des valets, qui entretient une danseuse, quoique Goldoni vante les mœurs de l'original qu'il avait en vue, et qui ne se gêne pas envers les autres, en homme habitué à voir ceux-ci à genoux devant son argent.

Rosaura aime Florindo, et néanmoins consent, par obéissance pour son père, à épouser Ottavio. Mais Florindo poursuit partout son rival, et déclare vouloir le tuer quand il le rencontrera. Ottavio, dont la bravoure n'est pas la qualité dominante, abandonne ses prétentions et se console de son échec avec la danseuse Olivetta.

La partie intéressante de cette pièce est purement épisodique ; c'est la description du monde des coulisses (voir p. 220). L'auteur déclare dans ses *Mémoires* avoir connu à Bologne l'original de Brighella, le père de la danseuse. C'est une M[me] Cardinal mâle assez réussie.

50. La moglie saggia. — Commedia di tre atti, in prosa (1752).

La femme de bon sens. — Comédie en trois actes et en prose.

La *Moglie saggia*, que Goldoni traduit par la *Femme de bon sens*, est à la fois une comédie et une pièce sentimentale et mélodramatique.

Rosaura, fille de Pantalon de' Bisognosi, a été mariée à un comte

Ottavio, qui en était amoureux, alors qu'elle-même n'a fait qu'obéir à son père Le mariage est accompli depuis quelque temps, et le comte Ottavio néglige la comtesse pour faire la cour à une marquise Béatrice, dont il est le sigisbée. Celle-ci est altière et impose un dur servage à l'infidèle Ottavio ; les amants se disent plus de mots piquants que de douceurs. Aussi le comte revient-il souvent de mauvaise humeur dans son ménage et traite-t-il mal la pauvre Rosaura, malgré sa douceur. Pantalon se repent d'avoir contraint la volonté de sa fille ; il veut la soustraire à ces ennuis et l'emmener avec lui. Le comte ne demande pas mieux ; mais Rosaura refuse d'abandonner son mari, qu'elle espère ramener par sa soumission. Deux gentilshommes parasites, Lelio et Florindo, qui soupent chez la marquise avec Ottavio, s'empressent de tenir la comtesse au courant de la conduite de son mari, dans l'espoir que de dépit elle les prendra pour consolateurs. Mais Rosaura reste fidèle à son indigne époux. Dans une visite qu'elle fait à la marquise, elle feint de croire à l'innocence des relations de celle-ci avec son mari, supplie sa rivale de lui donner de bons conseils et essaie de lui faire dire que la femme qui prend le mari d'une autre est une indigne, une coquette, une perverse. Béatrice, qui ne peut se fâcher sans se découvrir, écoute ces paroles avec dépit et, pour se venger, décide le comte à empoisonner sa femme.

A l'instant où le crime va s'accomplir, le coupable sent toute l'indignité de sa conduite ; il demande pardon à Rosaura, promet de l'aimer à l'avenir comme elle le mérite et de quitter celle qui l'a séduit. La marquise arrive chez le comte à ce moment. Elle apprend la réconciliation des deux époux, s'évanouit et, quand elle revient à elle, boit le breuvage empoisonné destiné à sa rivale. Elle croit qu'elle va mourir, mais la carafe avait été changée. Béatrice disparaît en protestant de la pureté de ses relations avec Ottavio ; les parasites sont chassés et le ménage réconcilié va vivre désormais loin des écueils qui ont failli faire échouer son bonheur.

Ce qui donne quelque valeur à ce mélodrame, dont l'héroïne rappelle la vertu de Geneviève de Brabant, ce sont les deux personnages de Corallina, soubrette de Béatrice, et de Brighella, valet du comte. (Voir p. 262.) Corallina, beaucoup moins douce que Rosaura, fait marcher son mari à la baguette. Brighella veut prendre exemple sur le comte, son maître, et traiter sa femme avec rigueur, faire l'homme enfin. Corallina crie, les gros mots pleuvent. Brighella cède comme de juste. Cette opposition entre les personnages de rang élevé et les valets, imitée de Molière, ajoute quelque piquant à une donnée sans cela assez fade, ainsi qu'on a pu en juger.

Traduction allemande :

Die tugendhafte Ehefrau. — Vienne, 1761-1765. In-8°.

51. I puntigli domestici. — Commedia di tre atti, in prosa (1752).

Les tracasseries domestiques. — Comédie en trois actes et en prose.

Les *Tracasseries domestiques* pourraient s'intituler plus exactement : Les tracasseries *des* domestiques.

Il s'agit dans cette pièce d'une veuve, mère de deux enfants, qui vit avec son beau-frère, chef de la famille. Corallina, soubrette de la comtesse Béatrice, se dispute constamment avec Brighella, valet du comte Ottavio ; les maîtres prennent chacun parti pour leurs serviteurs et, la discorde, alimentée par le docteur Balanzoni, menace de dégénérer en scandale et en procès. L'officieux Pantalon rétablit la paix ; on chasse Brighella et Corallina, qui sont même à la fin arrêtés par le bargello.

52. La serva amorosa. — Commedia di tre atti, in prosa (1752).

La suivante généreuse. — Comédie en trois actes et en prose (voir p. 187), représentée pour la première fois à Bologne, au printemps de 1752.

Goldoni nous avertit dans ses *Mémoires* (t. II, p. 110) que le mot *amoroso* s'applique aussi bien en italien à l'amitié qu'à l'amour, et qu'il ne faudrait pas traduire sa pièce par : *La Servante amoureuse.* Il s'agit, en effet, du dévouement de la servante Corallina, qui prend parti pour son jeune maître Florindo, chassé du foyer paternel par Béatrice, avec qui s'est remarié le marchand Ottavio, et qui veut mettre son fils Lelio à la place du fils légitime. En vain Pantalon essaie-t-il de réconcilier Florindo avec son père, le pauvre Ottavio, aveuglé, subit l'ascendant de sa femme et n'ose lui résister, bien qu'il n'ait guère lui-même à se louer de sa douceur et de sa complaisance.

Béatrice, à force d'insistance, détermine le vieillard à faire un testament qui exhérède Florindo et lui attribue à elle-même toute la fortune d'Ottavio. Mais Corallina s'entend avec le notaire, qu'elle accompagne déguisée en clerc ; elle réussit à avoir un moment d'entretien secret avec son ancien maître, lui inspire des remords pour l'abandon de son fils, des craintes sur les intentions de sa femme, qui pourrait bien, le testament obtenu, hâter sa mort. Aussi Ottavio consent-il à tenter une épreuve.

Il fait le mort ; Béatrice, désolée de voir échapper sa fortune, parle librement de son désappointement, de son dégoût pour le vieillard. Alors celui-ci se relève ; le testament est refait en faveur de Florindo, la femme avide sera chassée avec son fils, et, si elle obtient une modique pension, elle ne la doit qu'à l'intervention de la *Serva amorosa*.

Florindo veut épouser celle-ci par reconnaissance, et tout le monde y consent. Mais Corallina craint de paraître avoir agi par intérêt. Elle demande seulement une dot pour se marier avec un homme de

sa condition, Brighella, valet de Pantalon. Elle a d'ailleurs ménagé pour son maître Florindo une union mieux assortie. Il épousera Rosaura, fille de Pantalon, et consolera son père Ottavio du départ de sa belle-mère.

Ce drame sentimental ne mérite le nom de comédie que par la scène imitée du *Malade imaginaire,* où Ottavio est désabusé sur le compte de Béatrice, qui se livre à ses vrais sentiments, lorsqu'elle croit son vieux mari mort. Mais cette scène n'est qu'épisodique.

La *Serva amorosa* a été donnée à la Comédie-Française sous le titre de : *La suivante généreuse,* en mai 1759 (Voir à ce sujet l'appréciation de Grimm, édit. Tourneux, t. IV, p. 113). Cette adaptation était en cinq actes et en vers ; l'auteur a gardé l'anonyme. On trouve dans un volume paru à Londres, en 1761, sous le titre de : *Œuvres de M****, la traduction de plusieurs pièces de Goldoni, parmi lesquelles la *Domestique généreuse* (en prose), et l'adaptation en vers donnée à la Comédie-Française. Cet ouvrage est attribué à Sablier.

53. Le donne curiose. — Commedia di tre atti, in prosa (1753).

Les femmes curieuses. — Comédie en trois actes et en prose.

« Les *Femmes curieuses,* dit Goldoni dans ses *Mémoires* (t. II, p. 130), sont une pièce qui, sous un titre bien caché, bien déguisé, ne représente qu'une loge de francs-maçons.

« Pantalon, négociant vénitien, étant à la tête d'une société de personnes de son état, a loué une petite maison, où cette compagnie se rassemble pour y dîner, pour y souper, pour parler d'affaires, ou des nouvelles du jour. Les femmes en sont exclues ; en voilà assez pour les rendre curieuses, soupçonneuses, impatientes. Les unes pensent que l'on y joue gros jeu, d'autres qu'ils cherchent la pierre philosophale, et d'autres soutiennent qu'ils refusent d'y amener leurs femmes parce qu'ils en ont d'étrangères.

« Elles gagnent le domestique de Pantalon, qui se prête au désir de la fille de la maison, et promet de l'introduire avec ses amies dans le casin de son maître. Cet homme prend sur lui de faire une sottise, dans l'espérance qu'il en arrivera plus de bien que de mal, et il ne se trompe pas. Il fait entrer dans l'appartement du secret les femmes curieuses, et les cache dans un cabinet, d'où elles peuvent tout voir, tout entendre.

« Elles entendent tout, elles voient tout : il n'y a rien de mal. Elles se montrent au milieu du souper, elles embrassent leurs pères, leurs frères, leurs époux. Le domestique est grondé ; mais au bout du compte les hommes ne sont pas fâchés de voir leurs femmes désabusées, et se trouvent dans le cas de jouir en paix de leurs plaisirs innocents.

« La pièce fut extrêmement applaudie. Les étrangers en reconnurent le fond sur-le-champ, et les Vénitiens disaient que, si Goldoni avait

deviné le secret des francs-maçons, on aurait tort en Italie d'en défendre les assemblées. »

Cette pièce assez insignifiante, comme on le voit par l'analyse, n'offre qu'un intérêt historique en montrant l'idée que l'on se faisait alors en Italie des francs-maçons. Kotzebue a traité le même sujet dans la petite pièce intitulée : *Der Freimaurer.* (Voir *Kotzebue,* par Ch. Rabany, p. 498.) Il avait eu sans doute sous les yeux la traduction allemande de la pièce de Goldoni, parue à Vienne, en 1769, sous ce titre : *Das neugierige Frauenzimmer.*

54. La donna vendicativa. — Commedia di tre atti, in prosa.

La femme vindicative. — Comédie en trois actes et en prose.

« *La femme vindicative,* dit Goldoni dans ses *Mémoires,* est un petit trait de vengeance de l'auteur lui-même. Coraline, très piquée de me voir partir, et voyant l'inutilité de ses démarches pour m'arrêter, me jura une haine éternelle. Je lui fis la galanterie de lui destiner le rôle de la *Femme vindicative;* elle ne le joua pas; mais j'étais bien aise de répondre à la vivacité de sa colère par une douce et honnête plaisanterie. »

Comme toutes les pièces qui contiennent des allusions à des faits particuliers, celle-ci est assez faible; l'intrigue même n'en est pas toujours très claire. Il s'agit d'une servante-maîtresse au service d'un vieillard qui veut l'épouser, elle-même préfère un jeune homme. Corallina cherche à compromettre celui-ci en lui donnant de faux rendez-vous de la part de Rosaura, fille de son maître, pour se faire surprendre avec lui et l'obliger à lui donner sa main. Le père de Rosaura surprend ces trames, reconnaît la fausseté de Corallina, la chasse de chez lui et fait épouser sa fille à Florindo.

55. La donna di testa debole o sia La vedova infatuata. — Commedia di tre atti, in prosa (1753).

La femme légère ou La veuve infatuée d'elle-même. — Comédie en trois actes et en prose.

Goldoni expose ainsi le sujet dans ses *Mémoires :*

« Donna Violante est une veuve infatuée de ses attraits et de son esprit; elle donne dans la littérature, mais son mauvais goût la décide toujours pour les ouvrages les plus décriés. Elle fait des vers qui la rendent ridicule, et sa légèreté lui fait prendre les dérisions pour des éloges.

« Don Fausto est trop vrai pour lui plaire; il est malheureux, mais toujours constant, et par sa constance et par sa patience, il parvient à désabuser son amante. Il gagne sa confiance et la fait renoncer à ses prétentions ridicules.

« La pièce tomba à la première représentation; je l'avais prévu, et je vis malheureusement mon pronostic vérifié. »

Cet aveu dispense d'insister sur une œuvre assez faible, et où on a reconnu, par l'analyse qui précède, l'imitation à la fois des *Femmes savantes* et du *Misanthrope*.

56. La dama prudente. — Commedia di tre atti, in prosa (1753).

La femme prudente. — Comédie en trois actes et en prose. (Voir p. 105.)

Cette pièce est intéressante pour l'histoire des mœurs italiennes au XVIII[e] siècle, et en particulier pour celle du sigisbéisme. Voici l'analyse que l'auteur en donne dans ses *Mémoires :*

« Donna Eulalia est la femme du monde la plus sage et la plus raisonnable, et don Robert, son mari, le plus extravagant et le plus inconséquent de la terre. Cet homme est jaloux. Son épouse n'aimerait pas mieux que de mener une vie tranquille et retirée; il la force à voir du monde pour qu'on ne se doute pas de sa jalousie.

« Pour faire connaître cette pièce, il faudrait la suivre scène par scène. Elle est si artistement travaillée, que le dialogue est très nécessaire pour pouvoir en juger, et ce serait passer la mesure que je me suis proposée, si je donnais un extrait presque aussi long que la comédie.

« Ce qui m'en avait fourni le sujet, c'étaient ces mêmes sociétés, où j'avais pris celui du *Cavalier et la Dame,* c'est-à-dire dans la classe des *Cicisbées.* — Il y a des maris en Italie qui tolèrent de bon gré les galants de leurs femmes, et sont même leurs amis et leurs confidents, mais il y en a aussi de jaloux, qui souffrent avec dépit ces êtres singuliers, qui sont les maîtres en second dans les ménages déréglés. Don Robert était le moins fait pour les tolérer chez lui, mais un homme qui cherche à s'avancer dans le monde, et qui a besoin de protecteurs et d'amis, peut-il renfermer sa femme dans sa maison?

« Il y a dans la pièce une dame de province qui, ne connaissant pas les mœurs de la capitale, trouve les galants ridicules. Don Robert est d'accord avec cette femme raisonnable; il se lie avec elle d'amitié, il prend le parti d'aller jouir de la tranquillité que lui offre une petite ville ignorée. Donna Eulalia y consent; elle encourage même son mari à exécuter son projet, et couronne, par une résignation vertueuse, le mérite de ses souffrances.

« Le public, qui ne cessait pas de s'intéresser à cette femme malheureuse et prudente, parut assez content d'un dénouement qui lui promettait sa tranquillité, et la pièce finit avec applaudissement. »

Traduction allemande :

Die kluge Edelfrau. Vienne, 1762.

57. I due Pantaloni o I mercanti. — Commedia di tre atti, in prosa (1753).

Les deux Pantalons ou Les marchands. — Comédie en trois actes et en prose. (Voir p. 159.)

Cette comédie est plutôt un drame bourgeois à la manière de Diderot, dont le sujet véritable est : le commerce. L'auteur avait à l'origine simplement pensé à mettre en scène le père et le fils joués par le même acteur et avait intitulé sa pièce les *Deux Pantalons*. C'était Collalto qui jouait ce double rôle, et Goldoni avait dû à cet effet éviter les rencontres entre le père et le fils. Mais comme il n'était pas facile de trouver partout un semblable interprète, l'auteur remania sa pièce en confiant à deux acteurs distincts les rôles des marchands et en abandonnant le dialecte vénitien pour le toscan. Néanmoins, il est très rare que le père et le fils se montrent à la fois. On sent l'ancienne économie de la pièce qui subsiste sous le renouvellement.

Il y a trois personnages principaux : Pancrace, négociant vénitien, probe et laborieux, mais trop indulgent ; son fils, Giacinto, joueur, libertin, prodigue et quelque peu escroc ; enfin, un négociant hollandais, M. Raimur, qui est représenté avec le caractère de sa nation : flegmatique, mais serviable. Il sauve de la faillite son ami Pancrace par un prêt de 10,000 ducats, après avoir pris toutefois ses précautions et s'être assuré que l'actif de Pancrace est supérieur à son passif.

La pièce nous fait assister aux inquiétudes de Pancrace, qui se voit ruiné et déshonoré par les prodigalités et les indélicatesses de son fils, ce qui n'empêche pas celui-ci d'épouser à la fin, en promettant de se corriger, la nièce de M. Raimur, qui lui-même épouse Béatrice, la fille de Pancrace, sauvé par sa généreuse intervention.

Traduction espagnole :

Los comersiantes. — Comedia nueva, traducida en español. Barcelone, 1790.

58. Il filosofo inglese. — Commedia di cinque atti, in versi (1753).

Le philosophe anglais. — Comédie en cinq actes et en vers. (Voir p. 196.)

La scène se passe à Londres, et l'auteur confesse qu'il a voulu porter sur le théâtre le monde anglais, tel qu'il pouvait se le figurer d'après Addison : « On débitait alors en Italie, dit-il dans ses *Mémoires*, la traduction du *Spectateur anglais*, feuille périodique, qu'on voyait entre les mains de tout le monde. Les femmes qui, pour lors à Venise, ne lisaient pas beaucoup, prirent du goût pour cette lec-

ture et commencèrent à devenir philosophes. J'étais enchanté de voir mes chères compatriotes admettre l'instruction et la critique à leurs toilettes et je composai la pièce dont je vais donner l'abrégé ».

Le philosophe anglais n'est pas dénué d'intérêt pour l'histoire des mœurs, en ce qu'il montre l'impression que faisaient même sur l'esprit léger des Vénitiennes les théories venues du Nord et le goût nouveau que prenait la société italienne aux dissertations morales. Mais au fond le philosophe Jacques Mondaille paraît assez insipide, et il est difficile de rire des travers que, pour nous égayer, l'auteur prête à des personnages épisodiques, dont l'un se vante d'avoir découvert les causes du flux et du reflux de la mer, et l'autre d'avoir trouvé la quadrature du cercle. Cependant Goldoni assure que « leurs propos, leur manière d'être et leurs critiques répandent beaucoup de gaieté dans la pièce, qui eut un succès brillant ».

59. Il geloso avaro. — Commedia di tre atti, in prosa (1753).

L'avare jaloux. — Comédie en trois actes et en prose. (Voir p. 271.)

60. La locandiera. — Commedia di tre atti, in prosa (1753).

La belle hôtesse. — Comédie en trois actes et en prose.

Goldoni, dans ses *Mémoires,* propose une autre traduction du titre de cette pièce. Voici comment il s'exprime à ce sujet:

« Nous ouvrîmes le spectacle le 26 décembre par la *Locandiera.* Ce mot vient de *Locanda,* qui signifie en italien la même chose qu'hôtel garni en français. Il n'y a pas de mot propre dans la langue française pour indiquer l'homme ou la femme qui tiennent un hôtel garni. Si on voulait traduire cette pièce en français, il faudrait chercher le titre dans le caractère, et ce serait sans doute la *Femme adroite.*

« Mirandolina tient un hôtel garni à Florence, et par ses grâces et par son esprit gagne, même sans le vouloir, le cœur de tous ceux qui logent chez elle. De trois étrangers qui logent dans cet hôtel, il y en a deux qui sont amoureux de la belle hôtesse, mais le chevalier Ripa-Fratta, qui est le troisième, n'étant pas susceptible d'attachement pour les femmes, la traite grossièrement et se moque de ses camarades.

« C'est précisément contre cet homme agreste et sauvage que Mirandolina dresse toutes ses batteries. Elle ne l'aime pas, mais elle est piquée et veut par amour-propre, et pour l'honneur de son sexe, le soumettre, l'humilier et le punir.

« Elle commence par le flatter en faisant semblant d'approuver ses mœurs et son mépris pour les femmes. Elle affecte le même dégoût pour les hommes. Elle déteste les deux étrangers qui l'importunent; ce n'est que dans l'appartement du chevalier qu'elle entre avec plai-

sir, étant sûre de n'être pas ennuyée par des fadaises ridicules. Elle gagne d'abord par cette ruse l'estime du chevalier, qui l'admire et la croit digne de sa confiance. Il la regarde comme une femme de bon sens, il la voit avec plaisir. La Locandiera profite de ces instants favorables et redouble d'attentions pour lui.

« L'homme dur commence à concevoir quelques sentiments de reconnaissance. Il devient l'ami d'une femme qu'il trouve extraordinaire et qui lui parait respectable. Il s'ennuie quand il ne la voit pas, il va la chercher ; bref, il devient amoureux. Mirandolina est au comble de la joie. Mais sa vengeance n'est pas satisfaite. Elle veut le voir à ses pieds ; elle y parvient, et alors elle le tourmente, le désole, le désespère et finit par épouser, sous les yeux du chevalier, un homme de son état, à qui elle avait donné sa parole depuis longtemps.

« Le succès de cette pièce fut si brillant qu'on la mit au pair et au-dessus même de tout ce que j'avais fait dans ce genre, où l'artifice supplée à l'intérêt.... On m'a flatté peut-être en Italie, mais on m'a fait croire que je n'avais rien fait de plus naturel et de mieux conduit, et qu'on trouvait l'action parfaitement soutenue et complète. »

Cette appréciation n'a pas été admise sans réserve hors de l'Italie. Voici comment s'exprime à cet égard Grimm dans sa *Correspondance* (édit. Tourneux, t. VI, p. 78), à propos de *Camille aubergiste,* adaptation de la *Locandiera* donnée en France sur le théâtre de la Comédie-Italienne, le 1er mai 1764 :

« Une jeune aubergiste, d'un caractère et d'une figure très aimables, reçoit chez elle un étranger farouche et sauvage, dont le système est surtout de fuir toutes les femmes comme fausses et dangereuses. L'aubergiste entreprend de le rendre amoureux en se prêtant à ses prétentions, et finit par lui tourner la tête, après quoi elle se moque de lui et épouse son premier garçon d'auberge, dans la pièce imprimée, ou, dans la pièce jouée, M. Arlequin, valet de cet étranger.

« Voilà, au reste, comme la chose se serait passée dans le fait ; mais le fait de cette manière n'est pas intéressant pour le théâtre. Il faut dans les ouvrages de l'art, outre la vérité de l'imitation, aussi le vernis de la poésie et de cette fausseté qui, d'une aventure commune et insipide, fait un événement intéressant et rare. Il fallait donc que la petite aubergiste, tout en voulant séduire par son manège cet ennemi du sexe, prît elle-même une violente passion pour lui. Cela aurait jeté dans toute la pièce une vivacité et un intérêt qui n'y sont pas.

« Quoiqu'elle soit regardée comme une des meilleures pièces de Goldoni, la *Locandiera* n'a pas eu de succès au théâtre de Paris, mais cet auteur inépuisable a pris tout de suite sa revanche en donnant un canevas plein de gaieté et de finesse, intitulé la *Dupe vengée.* »

En 1792, Flin des Oliviers fit jouer au Théâtre-Français une imitation, en trois actes et en vers, de la *Locandiera* sous le titre de *La jeune*

hôtesse (Paris, 1792 et 1802, in-8°), qui eut, au contraire, beaucoup de succès et resta quelque temps au répertoire. L'accueil fait à la pièce était dû, d'ailleurs, en grande partie à une actrice, Mlle Candeille, qui commença sa réputation par ce rôle, particulièrement propre à faire valoir les grâces d'une femme jeune et jolie, paraissant sous un costume leste et séduisant, et à qui le public appliquait avec empressement les louanges que le poète donnait à son héroïne.

La *Locandiera* a été traduite en espagnol sous ce titre :

La Posadera, traducida dal italiano. — Comedia in prosa (Barcelone, 1798).

Traduction allemande :

Die Wirthin. — Ein Lustspiel in drei Aufzügen, italienisch und deutsch (Vienne, 1756).

61. La sposa persiana. — Commedia di cinque atti, in versi (1753).

L'épouse persane. — Comédie en cinq actes et en vers. (Voir p. 168.)

Cette pièce mériterait plutôt la qualification de drame romanesque. C'est la première d'une trilogie qu'on trouvera analysée ci-dessous. Elle a pour sujet les amours d'Hircana et de Thamas, fils d'un « financier persan », que son père Mahmoud a fiancé à Fatime, fille d'Osman, « officier gradé dans les armées du sophi ». — « C'est ce qu'on voit tous les jours dans nos pièces, ajoute Goldoni dans ses *Mémoires :* une demoiselle fiancée à un jeune homme qui a le cœur prévenu pour un autre. — Cependant les noms de Fatime, de Mahmoud, de Thamas, commencent déjà à prévenir le public de quelque chose d'extraordinaire, et le salon du financier meublé d'un sopha et de coussins à la mahométane, les vêtements et les turbans dans le costume oriental, annoncent une nation étrangère, et tout ce qui est étranger doit exciter la curiosité.

« Mais voici ce qui éloigne encore davantage cette pièce asiatique de nos comédies ordinaires ; il y a, dans la maison de Mahmoud, un sérail pour lui et un pour son fils, arrangement bien différent des usages d'Europe, où le père et le fils peuvent avoir plus de maîtresses qu'on n'en a en Perse, mais point de sérail.

« Thamas a dans le sien une esclave circassienne, appelée Hircana, à laquelle il est tendrement attaché, et qui, orgueilleuse dans sa servitude, prétend que son amant et son maître ne partage point ses faveurs avec d'autres femmes, pas même avec celle que son père lui a destinée pour épouse.

« Voilà encore un caractère nouveau pour nos climats ; car en France comme en Italie, une maîtresse ne s'opposerait pas à ce que son ami contractât une liaison de bienséance et de convenance,

pourvu qu'il continuât à la voir, ou qu'il lui fit un état pour la consoler dans son affliction. »

Notons en passant ce trait des mœurs du XVIIIe siècle, qui échappe inconsciemment à la plume de l'indulgent Goldoni. *L'épouse persane* est remplie par les fureurs jalouses d'Hircana, qui pousse son amant Thamas à poignarder Fatime; puis quand le crime — arrêté à temps — est découvert, elle est chargée de chaines et vendue comme esclave à Osman, le père de Fatime. Thamas revendique Hircana les armes à la main; le beau-père et le gendre s'élancent l'un contre l'autre; Thamas tombe grièvement atteint. Il est soigné et sauvé par Fatime qui, de plus, obtient la grâce d'Hircana. Thamas, touché par tant de dévouement, se réconcilie avec sa femme.

L'*Épouse persane* fut jouée à Paris, à la Comédie-Italienne, le 25 septembre 1772. Grimm en donne le compte rendu (*Correspondance*, édit. Tourneux, t. X, p. 70-71), en vantant la pièce qu'il trouve « une des meilleures » de Goldoni, malgré le mauvais jeu des acteurs. L'œuvre eut d'ailleurs peu de succès, s'il faut en croire Bachaumont (*Mémoires secrets*, 26 septembre 1772), et le public préféra la parodie, qui en fut faite sous ce titre : *L'Épouse bergamasque*.

Traduction espagnole :

La esposa persiana, traducida del italiano al español. Barcelone et Madrid.

Traduction allemande :

Die persianische Braut. — Schauspiel in fünf Aufzügen, aus dem italienischen. Vienne, 1759.

62. Ircana in Julfa. — Commedia di cinque atti, in versi (1755).

Hircana à Julfa. — Comédie en cinq actes et en vers.

« Le public, dit Goldoni, attaché toujours à la charmante Circassienne, était fâché de la voir partir avec un soupir; il aurait voulu savoir où elle était allée et ce qu'elle était devenue. On me demandait la suite de l'*Épouse persane*, et ce n'était pas l'épouse qui intéressait les curieux. J'intitulai la seconde pièce de ce même sujet : *Hircana à Julfa*; Julfa ou Zulfa est une ville, à une lieue d'Ispahan, habitée par une colonie d'Arméniens que Scak-Abbas avait fait venir en Perse pour l'utilité du commerce.

« Hircana, forcée de sortir d'Ispahan, prend le parti d'aller à Julfa. Toujours amoureuse, toujours ambitieuse, elle choisit un endroit qui ne l'éloigne pas de son cher amant et, habillée en homme, comme elle était, se fait escorter par un eunuque noir, appelé Boulganzar, qui lui était attaché. »

Hircana est présentée aux habitants de Julfa comme un jeune garçon, mais elle jette de nouveau le trouble dans cet endroit paisible;

les hommes en deviennent amoureux, les femmes jalouses ou éprises, selon qu'elles reconnaissent son sexe ou sont trompées par son déguisement. Elle court les plus grands dangers, quand Thamas survient; il a divorcé d'avec Fatime et offre sa main à Hircana. La pièce s'achève au milieu de l'ivresse des nouveaux époux.

63. Ircana in Ispahan. — Commedia di cinque atti, in versi (1756).

Hircana à Ispahan. — Comédie en cinq actes et en vers.

« Cette troisième comédie persane, disent les *Mémoires* de Goldoni, ne parut sur la scène qu'un an après la seconde et trois ans après la première. Le public avait raison de demander après le mariage d'Hircana : sera-t-elle heureuse? On voit à l'ouverture de cette pièce qu'elle ne l'était pas »

Mahmoud, irrité de l'union de son fils, le déshérite, le chasse de sa maison et donne sa place à Fatime, la femme qu'il a répudiée, et à Ali, le nouvel époux de celle-ci. Thamas et Hircana « instruits de leur proscription, se regardent en silence; l'un gémit dans la douleur, l'autre frémit de colère ». Ils rencontrent Mahmoud, et Hircana s'avance, après avoir fait cacher Thamas; elle annonce au père que son fils n'est plus, puis, voyant sa douleur, promet de le lui rendre, s'il pardonne. Thamas et Hircana sont reçus de nouveau dans la maison paternelle avec Fatime et Ali. Pendant quelque temps la jalousie d'Hircana trouble encore cet arrangement, mais après diverses péripéties, l'accord se fait enfin; les pères se réconcilient et les deux ménages finissent par vivre dans une union qui n'est plus troublée.

64. Il tutore. — Commedia di tre atti, in prosa (1753).

Le tuteur. — Comédie en trois actes et en prose. (Voir p. 157.)

Goldoni a voulu donner ici à son public une leçon de morale en montrant dans le personnage de Pantalon de' Bisognosi un tuteur modèle, qu'il oppose à d'autres personnages ridicules ou intéressés.

L'ingénue Rosaura est simple et bonne, mais naïve jusqu'à la niaiserie. C'est ainsi qu'elle se laisse enlever sans comprendre la portée de cet acte, et se décide à la fin à épouser un homme qu'elle n'aime pas, parce qu'on lui dit que c'est le seul moyen d'échapper au couvent. Florindo est le jeune premier ordinaire des comédies de Goldoni, effacé, timide et sans relief.

Ottavio, l'oncle de Rosaura et co-tuteur de sa nièce, est un paresseux dont la vie se passe au lit et à table. Il met une heure à s'habiller et tombe ensuite écrasé de fatigue. Son serviteur, Brighella, dit qu'il y a deux mois qu'il ne s'est pas lavé les mains. Corallina, la soubrette, est vénale et sans conscience. Elle prête les mains à l'enlèvement de sa maîtresse pour quelques sequins.

Lelio, fils de Pantalon, est un libertin qui voudrait bien épouser

Rosaura, parce qu'elle a une dot de 14,000 ducats et qui, sur le refus de son père, enlève la jeune fille pour rendre le mariage inévitable. Le pauvre Pantalon, désolé, ne peut parvenir à se faire accompagner, à la recherche de sa pupille, par une mère coquette, Béatrice, qui attend au moment même la visite du jeune Florindo, et qui espère le voir se déclarer dans cette entrevue. Il ne peut non plus réussir à faire bouger l'oncle Ottavio qui, malgré la hâte qu'exige la circonstance, ne parvient pas s'habiller, tant sa paresse est invincible.

Pantalon arrive enfin seul, retrouve Rosaura intacte, et dénonce lui-même son fils Lelio que les sbires viennent arrêter. Pour échapper aux galères, celui-ci se déclare prêt à réparer l'honneur de Rosaura, en épousant sa mère (?), dont la dot, moindre que celle de Rosaura, est encore respectable. Quant à la jeune fille, on la marie avec Florindo ; le bon Pantalon continuera à prendre soin de ses biens à la place de son mari, peu capable d'affaires. Il se charge même des intérêts de l'oncle Ottavio, dont la paresse ne daigne même pas jeter un coup d'œil sur les comptes d'apothicaire que tient le valet Brighella.

Malgré son peu d'intérêt, cette pièce a eu les honneurs de l'imitation. Grimm nous apprend (*Correspondance,* édit. Tourneux, t. VI, p. 90), qu'en septembre 1764 un M. de la Grange fit jouer, sur le théâtre de la Comédie-Italienne, une pièce française en trois actes et en vers, intitulée : le *Bon tuteur,* « imitée d'une pièce imprimée dans le théâtre du célèbre Goldoni ». — « Le *Bon tuteur* français est tombé », ajoute-t-il laconiquement. D'après Bachaumont, la faute de ce peu de succès aurait été due surtout à l'adaptateur. On lit, en effet, dans les *Memoires secrets,* à la date du 19 décembre 1764 :

« Les comédiens italiens donnent depuis quelques jours une comédie française intitulée le *Bon tuteur.* Elle est de M. Desgranges, en trois actes et en vers. C'est une pièce italienne de Goldoni, que le premier a voulu accommoder à notre théâtre ; il paraît qu'il a manqué son objet La pièce de Goldoni, sans être la meilleure qu'il ait faite, a de l'intérêt, du naturel et quelques incidents heureux. Le second glace tout de son froid mortel, et l'auteur est lui-même très mécontent de son traducteur. »

65. La maschera. — Commedia di tre atti, parte scritta, parte a soggetto (1753).

Le masque. — Comédie en trois actes, écrite en partie et en partie à canevas.

66. La cameriera brillante. — Commedia di tre atti, in prosa (1754).

La soubrette femme d'esprit. — Comédie en trois actes et en prose.

Il s'agit encore ici d'une pièce écrite par Goldoni pour faire briller

une actrice qui excellait dans les rôles de soubrette. Pantalon a deux filles qui ont chacune un amoureux. Argentine, leur femme de chambre, est la vraie maîtresse de la maison, grâce à l'ascendant qu'elle a su prendre sur le père. « Elle fait venir au logis, dit Goldoni dans ses *Mémoires*, les amants des deux demoiselles, malgré l'austérité de Pantalon ; elle les fait dîner avec lui, malgré son avarice ; elle parvient à lui faire permettre qu'on joue la comédie chez lui, et l'oblige à y prendre lui-même un rôle. « La comédie était fort gaie, fort amusante. Argentine rendit son rôle avec esprit, avec vivacité ; elle fut fort applaudie. Mais les vers de l'*Épouse persane* avaient tourné la tête à tout le monde ; le public demandait des vers, il fallut le contenter. »

67. Il vecchio bizarro. — Commedia di tre atti, in prosa (1754).

L'aimable vieillard. — Comédie en trois actes et en prose.

« Le mot *bizarro*, lit-on dans les *Mémoires* de Goldoni, se prend quelquefois en italien pour capricieux, fantasque et même pour extravagant, comme en français ; mais on l'emploie encore plus souvent comme synonyme de gai, amusant, brillant, et la traduction la plus propre pour mon *Vecchio bizarro*, c'est l'*Aimable vieillard.* »

Cette pièce est une comédie vénitienne dans le goût du *Courtisan vénitien*, qui était destinée à faire ressortir le talent de l'acteur Golinetti. Elle tomba, et Goldoni se désolait de son insuccès quand il eut l'idée d'improviser pour sa défense une nouvelle œuvre, c'est la pièce suivante :

68. Il festino. — Commedia di cinque atti, in versi (1754).

Le bal bourgeois. — Comédie en cinq actes et en vers.

« Le fond de la pièce, dit l'auteur, est encore un sujet de cicisbéature (sigisbéisme). Un mari force sa femme à donner un bal à sa sigisbée. Je ménageai dans un salon contigu à celui de la danse une assemblée de danseurs fatigués. Je fais tomber la conversation sur le *Vecchio bizarro*. Je fais répéter tous les propos ridicules que j'avais entendus à la redoute ; je fais parler tous les personnages pour et contre, et ma défense est approuvée par les applaudissements du public. »

C'est, on le voit, toutes proportions gardées, le système de la *Critique de l'école des femmes.*

69. La madre amorosa. — Commedia di tre atti, in prosa (1754).

La mère tendre. — Comédie en trois actes et en prose.

Cette pièce appartient au genre de la comédie larmoyante. Donna Aurélie sacrifie à sa fille l'homme qu'elle aime et lui abandonne sa dot, ne conservant qu'une petite rente pour finir ses jours dans un couvent.

70. I malcontenti. — Commedia di tre atti, in prosa (1754).

Les mécontents. — Comédie en trois actes et en prose.

Goldoni s'attaque dans cette pièce à un défaut national, qu'il a souvent porté sur la scène : la prodigalité, et particulièrement à cette espèce de prodigalité qui consistait, à Venise, à s'endetter pour aller passer à la campagne, dans une vie de plaisirs et d'apparat, le mois des vendanges. Il est revenu sur ce sujet, comme on le verra plus loin, dans une sorte de trilogie comique (*Le smanie per la villeggiatura, Le avventure della villeggiatura, Il ritorno dalla villeggiatura*).

Les *Mécontents* ne sont, à vrai dire, que l'ébauche de la première de ces pièces ; on y retrouve, sinon les mêmes personnages, du moins des gens placés dans une situation identique. Geronimo, bien que célibataire, tient la maison de son frère Policastro, qui est veuf avec deux enfants en âge d'être mariés : une fille, Felicita, et un fils, Grisologo. Ils ont des revenus modestes, mais qui, bien administrés par Geronimo, permettent à la famille de faire figure honorablement, quoique avec économie. A cette manière de vivre Goldoni oppose le désordre qui règne dans la maison de Leonide et de son frère Ridolfo, deux orphelins qui se ruinent par leur goût de dépense et supportent toutes les humiliations que leur infligent des créanciers pressants, pour se rendre à la campagne et y mener la vie somptueuse que comportait dans les États vénitiens du XVIIIe siècle la saison d'été passée sur les bords de la Brenta. Felicita et Grisologo envient le sort, heureux en apparence, de leurs amis Leonide et Ridolfo ; Leonide surtout inspire à Felicita une véritable jalousie, en venant devant elle faire étalage du costume neuf qu'elle s'est commandé pour la campagne.

Grisologo a promis à sa sœur de l'y mener malgré leur oncle ; il compte pour cela sur le succès d'une pièce dont il est l'auteur, et qui doit se jouer le soir même. Les comédiens ont promis de lui en donner douze sequins en cas de succès ; c'est un drame à la manière de Shakespeare, dont on commençait à parler alors en Italie. Il a pour titre : *La vie de Cromwell, protecteur de l'Angleterre*. Grisologo en lit des fragments à ses amis, et Goldoni a fait dans ces morceaux une satire assez heureuse des défauts de l'auteur anglais. La pièce tombe à plat ; pour trouver de l'argent, Grisologo et son ami Ridolfo essaient de forcer le secrétaire de l'oncle Geronimo. Ils sont surpris dans cette occupation ; l'oncle pardonne, mais profite de

l'occasion pour faire aux deux coupables une semonce, après laquelle ils déclarent renoncer désormais à leur vie désordonnée. Geronimo, sur leurs promesses d'amendement, consent à les aider. Il dotera Felicita, établira Grisologo et facilitera son mariage avec Leonide.

Les *Mécontents* ont été traduits en français dans un volume paru à Londres en 1761 sous le titre d'*Œuvres de M.* ***, et dont l'auteur passe pour être Sablier.

71. La Peruviana. — Commedia di cinque atti, in versi (1754).

La Péruvienne. — Comédie en cinq actes et en vers.

Cette pièce est une comédie romanesque tirée des *Lettres d'une Péruvienne*, de Mme de Graffigny, « ouvrage tout à fait agréable à son moment, dit Sainte-Beuve, et aujourd'hui tout à fait oublié ». Zilia, la jeune Péruvienne, venue en France, comme les Persans de Montesquieu, fait la critique des mœurs et des institutions qu'elle y voit. Goldoni, négligeant ce côté de l'œuvre de Mme de Graffigny, s'est attaché surtout à la partie romanesque, qui montre en Zilia une héroïne à la Marmontel.

72. Il Terenzio. — Commedia di carattere antico romano, di cinque atti, in versi (1754).

Térence. — Comédie en cinq actes et en vers, d'après le caractère des anciens Romains. (Voir p. 170.)

73. La buona famiglia. — Commedia di tre atti, in prosa (1754).

La bonne famille. — Comédie en trois actes et en prose.

Cette bonne famille se compose du père, de la mère, de deux enfants et du grand-père. L'auteur lui oppose des voisins moins parfaits, qui mettent le désordre dans la maison et « ce n'est qu'avec beaucoup de peine et de patience que le respectable vieillard ramène ses enfants dans le sentier de la vertu qu'ils avaient abandonné ». La *Bonne famille*, ajoute Goldoni, n'eut pas grand bonheur sur la scène et, craignant qu'elle ne soit pas plus heureuse à la lecture, il déclare n'en pas vouloir donner l'extrait « afin qu'on ne dise pas que c'est une capucinade », ou plutôt un sermon à la mode du « révérend père La Chaussée », selon le mot de Voltaire.

74. Il cavaliere Giocondo. — Commedia di cinque atti, in versi (1755).

Le chevalier Joconde. — Comédie en cinq actes et en vers, représentée pour la première fois à Venise pendant le carnaval de 1755.

« Le fond de la pièce n'est rien. C'est un sot appelé Joconde, que l'on nommait chevalier par plaisanterie et qui en avait conservé le nom avec prétention. Il se croit voyageur pour avoir parcouru la Lombardie trente lieues à la ronde.

« D'après les voyages considérables qu'il avait faits, il avait du goût pour les étrangers. Il en reçoit chez lui de toute espèce. Mme Possidaria, sa femme, aussi folle que son mari, faisait gauchement les honneurs de sa maison, et tous les deux payaient à grands frais le plaisir d'être flattés par les uns, dupés par les autres et méprisés de tout le monde. La morale de cette pièce n'en serait pas inutile, si elle était mieux conduite, si les différents personnages étaient mieux liés et plus intéressants. » (*Mémoires*, t. II, p. 214.)

Il était difficile de rendre une pièce intéressante en occupant cinq actes à montrer un ridicule aussi insignifiant que celui du principal personnage. Ce que Joconde a rapporté de ses voyages ce sont surtout des recettes de cuisine ; il a adopté les heures de repas à la française : chocolat matin, thé à midi et, le soir, le dîner. Tous les hôtes que Joconde accueille libéralement se plaignent de mourir de faim ; des scènes entières sont remplies par leurs lamentations. (Voir notamment acte IV, scène 11 et 12.)

Joconde n'a que trois lits à sa disposition ; il est obligé de promener la nuit ses hôtes dans la montagne de Bologne, faute de pouvoir les coucher. Ces hôtes sont : une veuve, Donna Marianna ; son père, don Pedro ; son fils, don Rinaldino, et le marquis di Sana, leur compagnon de voyage. Le marquis finit par épouser Marianna, après lui avoir persuadé de mettre au collège son fils, qu'elle gâte et qui est devenu insupportable. A cette société s'ajoute le comte de Bigné, Piémontais, Mme de Bigné, sa belle-sœur, et don Alessandro, sigisbée de celle-ci. Mme de Bigné a un déplorable caractère, toujours mécontente, toujours agitée. Elle met au supplice le pauvre Alessandro, qu'elle renvoie à la fin, après lui avoir fait un discours en trois points sur les devoirs du parfait sigisbée. (Acte V, scène 11)

Pour montrer comme le chevalier Joconde se laisse exploiter, Goldoni introduit, en outre, un couple équivoque, le pèlerin Gianfranco et sa compagne Lisaura, qui raconte une histoire romanesque. Ils se sont enfuis ensemble de chez les corsaires barbaresques et doivent s'épouser. Gianfranco, bien que mal vêtu, assure que sa ceinture est pleine de doublons. Mais c'est un simple charlatan qui, de concert avec le marquis di Sana, dit la bonne aventure à Donna Marianna, et la décide à épouser celui-ci.

Goldoni ne se faisait pas d'illusion sur la valeur de cette œuvre, dont il parle ainsi :

« J'aurais oublié peut-être le *Chevalier Joconde* si je ne l'avais vu imprimé, malgré moi, dans l'édition de Turin. La pièce n'était pas tombée à son début, elle était en vers. Elle n'avait déplu à personne, mais c'était moi qui en étais dégoûté. »

75. Le donne di casa soa. — Commedia di cinque atti, in versi.

Les bonnes ménagères. — Comédie en cinq actes et en vers.

« Le mérite principal de cette pièce consiste dans le dialogue. Les Vénitiens emploient continuellement des plaisanteries, des comparaisons, des proverbes. On ne pourrait pas les traduire, ou on les traduirait mal. Je fis cette comédie pour encourager les bonnes ménagères et pour corriger les mauvaises. » (*Mémoires*, t. II, p. 252.)

76. Le massere. — Commedia di cinque atti, in versi (1755).

Les cuisinières. — Comédie vénitienne en cinq actes et en vers.

« La pièce est plus amusante qu'instructive. Les cuisinières de Venise doivent avoir par privilège incontestable un jour libre dans le courant du carnaval pour l'employer uniquement à se divertir, et les femmes de cet état renonceraient aux meilleures conditions plutôt que de perdre le droit de cette journée.

« Tout ce qu'il y a de plus intéressant, ce sont les critiques et les médisances des cuisinières sur le compte des mauvais ménages. La morale, qui ne gagnerait rien sur les servantes, devient très utile pour la correction des maitresses. » (*Mémoires*, t. II, p. 175.)

77. Il Torquato Tasso. — Commedia di cinque atti, in versi (1755).

Le Tasse. — Comédie en cinq actes et en vers.

Le nom du Tasse, qui donne son titre à la pièce, n'est qu'un prétexte. En réalité, Goldoni a plutôt cherché dans cette comédie anecdotique à faire la satire des puristes, qui, épris du dialecte toscan, reprochaient à l'auteur ses tournures vénitiennes. Goldoni se rappela un jour que le Tasse avait été, lui aussi, « tracassé » par les académiciens de la Crusca. « J'étais dans mon cabinet, dit-il à ce propos, je tournai les yeux vers les douze volumes in-quarto des ouvrages de cet auteur, et je m'écriai : « Ah ! mon Dieu ! faut-il être né en Toscane pour oser écrire en langue italienne ! » Je tombai machinalement sur les cinq volumes du dictionnaire de la Crusca ; j'y trouvai plus de six cents mots et quantité d'expressions approuvés par l'Académie et réprouvés par l'usage. Je parcourus quelques-uns des auteurs anciens qui sont des textes de langue (*Testi di lingua*), et qu'on ne pourrait pas imiter aujourd'hui sans reproche, et je finis par dire : « Il faut écrire en bon italien, mais il faut écrire pour être compris de « tous les cantons de l'Italie. Le Tasse eut tort de réformer son poème « pour plaire aux académiciens de la Crusca ; sa *Jérusalem délivrée* est « lue de tout le monde, et personne ne lit sa *Jérusalem conquise.* » J'avais perdu beaucoup de temps dans mes observations et mes re-

cherches; mais je tirai partie du temps perdu; je pris le Tasse pour le sujet d'une nouvelle comédie J'avais mis sur la scène Térence et Molière; j'imaginai d'en faire autant du Tasse qui n'était pas un étranger dans la classe dramatique... La vie du Tasse fournit par elle-même des anecdotes intéressantes pour une pièce de théâtre; ses amours, qui ont été la source de ses malheurs, forment l'action principale de ma comédie. »

Ceci n'est pas tout à fait exact. Il est question, en effet, des amours du Tasse avec la princesse Éléonore; mais cet épisode tourne presque aux quiproquos d'un vaudeville. Il y a plusieurs Éléonores à la cour d'Alphonse d'Este, duc de Ferrare: la princesse; une marquise, dame d'honneur de celle-ci; la femme du courtisan don Gherardo, et une simple soubrette, camériste de la marquise. Un billet que le poète a écrit pour la sœur du duc tombe entre les mains de don Gherardo, qui le croit destiné à sa femme; la femme de chambre elle-même se l'attribue; mais le duc, qui n'est pas dupe du stratagème, disgracie le poète et l'oblige à quitter la cour. Où se retirera-t-il? Voilà, à vrai dire, l'objet principal de la pièce.

« J'introduisis, dit Goldoni, un Vénitien et un Napolitain, qui parlent l'un et l'autre le langage de leur pays, et qui profitent du chagrin de leur prétendu compatriote pour l'engager à quitter Ferrare. La rencontre de ces deux étrangers produit des scènes fort comiques; la douceur du patois vénitien et la prononciation lourde et véhémente du Napolitain, font un contraste singulier et divertissant. Je plaçai assez adroitement dans ce même ouvrage un personnage florentin sous le nom de *Cavaliere del Fiocco* (le chevalier de la Houpe); ce n'était pas un académicien de la Crusca; j'avais trop de respect pour cette société illustre et savante pour exposer un de ses membres à la risée du public. Le chevalier de la Houpe est un de ces rebuts de l'Académie, qui affectent le rigorisme de la langue toscane et tombent dans l'absurdité. Telle était la plus grande partie de ceux qui en voulaient à mon style... Le Tasse, tourmenté par l'amour, congédié par son maitre, ennuyé par le Florentin, était prêt à quitter Ferrare, toujours indécis s'il céderait aux sollicitations du Vénitien ou à celles du Napolitain. Sur ces entrefaites, arrive de Rome un homme appelé Patrice qui, au nom des académiciens de cette capitale du monde chrétien, invite le Tasse à aller recevoir au Capitole la couronne poétique dont avait été honoré Pétrarque. Le Tasse, préférant l'honneur à tout autre intérêt, accepte la proposition; il quitte le rivage du Pô pour aller chercher la consolation sur le Tibre, et l'aurait trouvée peut-être si la mort n'eût pas tranché le fil de ses jours et de ses espérances. » (*Mémoires*, t. II, p. 264.)

78. Il raggiatore. — Commedia di tre atti, in prosa (1755).

Le trompeur. — Comédie en trois actes et en prose. (Voir p. 166.)

Cette pièce, omise par Goldoni dans ses *Mémoires* et dans la no-

menclature de ses œuvres, ne manque pas de piquant en quelques-unes de ses parties. Le personnage principal, Pasquale Nibio, qui se fait passer pour le comte Nestor, est un chevalier d'industrie, qui vise à épouser une jeune fille de noble famille, mais ruinée, donna Metilde, dont la mère, donna Claudia, encore jeune, a gardé des prétentions. Il est placé entre l'une et l'autre, dans la situation délicate de don Juan entre Charlotte et Mathurine. Cependant il réussit à conclure le mariage avec l'aide du procureur Melanzana, un maître fripon; celui-ci fabrique un contrat antidaté pour assurer en dot à donna Metilde le palais de son père, don Eraclio, qui est hypothéqué et va être saisi par les créanciers.

Au milieu de ses intrigues survient Carlotta Nibio, sœur du prétendu comte Nestor; c'est une paysanne élevée à la campagne, qui vient relancer son frère au moment où celui ci se croit sûr de parvenir à ses fins Carlotta met Nestor dans le plus grand embarras; enfin paraît le vieux père de Carlotta et du faux comte Nestor, messer Nibio, qui démasque l'imposteur Les scènes où figure Carlotta sont les meilleures de la pièce; celles qui se passent entre le valet Buonaroba et la camériste Jaccpina rappellent les bons passages des comédies italiennes du XVIe siècle, qui ont peint si souvent des valets fripons, descendance directe de l'esclave antique.

79. L'avaro. — Commedia di un atto solo, in prosa (1756).

L'avare. — Comédie en un acte et en prose.

Goldoni a pris un avare pour protagoniste dans cinq comédies: Le *Véritable ami*, l'*Avare jaloux*, l'*Avare fastueux*, la *Femme d'importance* et l'*Avare*. Cette dernière pièce est la seule où il n'ait pas cherché à nuancer le caractère principal. Don Ambrogio est tout simplement un avare sans épithète. Il se console de la mort de son fils unique par l'idée qu'il sera dispensé désormais de l'entretenir, et il se débarrasse de la veuve, sa bru, en la mariant à un prétendant qui, non seulement n'exige pas la restitution de la dot, mais encore s'engage à nourrir son pseudo beau-père.

L'*Avare* a été traduit en français dans les *Chefs-d'œuvre dramatiques de Charles Goldoni,* par M. A. D. R. Lyon, Reymann, an XI.

80. Il campiello. — Commedia di cinque atti, in versi (1756).

Le carrefour. — Comédie en cinq actes, en vers libres.

« Cette œuvre, dit Goldoni, est une comédie vénitienne du genre des pièces que les Romains appelaient *Tabernariæ* et que nous dirions populaires ou poissardes. Ce *campiello,* qui est le lieu de la scène et qui ne change point, est entouré de petites maisons habitées par des gens du peuple; on y joue, on y danse, on y fait du tapage. Tantôt c'est le rendez-vous de la gaieté, tantôt c'est le théâtre des disputes.... Le *Campiello* a fait le plus grand plaisir. Tout était pris dans le bas

peuple, mais tout était d'une vérité que tout le monde connaissait, et les grands aussi bien que les petits en furent contents, car j'avais accoutumé mes spectateurs à préférer la simplicité au clinquant et la nature aux efforts de l'imagination. » (*Mémoires*, t. II, p. 273.)

Le *Campiello* est une des bonnes pièces populaires de Goldoni. L'intrigue est presque nulle Un petit marchand, qui vient sur la place avec un panier de pièces de faïence, en faire une loterie : la *Venturina;* les femmes assemblées autour de lui, qui se disputent et nous mettent au courant de leurs affaires domestiques; des jeunes filles qui ont chacune un amoureux, sont jalouses, médisantes, mais avec un bon cœur, se brouillent et se raccommodent, voilà les personnages qui se présentent à nous dans une série de petits tableaux peints sur le vif et qui ont beaucoup de vérité, sinon toujours beaucoup d'éclat.

81. La donna stravagante. — Commedia di cinque atti, in versi (1756).

La femme capricieuse. — Comédie en cinq actes et en vers.

Goldoni oppose le caractère de deux sœurs qui vivent avec leur oncle Riccardo et dont l'aînée est fière, emportée, jalouse, la seconde, douce et raisonnable. Les extravagances de donna Livia remplissent la pièce ; elle finit par épouser en secret le prétendu qu'elle avait d'abord rebuté, quand il lui avait été présenté par son oncle.

82. Le morbinose. — Commedia di cinque atti, in versi (1756).

Les femmes joyeuses. — Comédie en cinq actes et en vers.

D'après Goldoni (*Mémoires*, t. II, p. 320), le mot *morbinose* est intraduisible. C'est un terme du dialecte vénitien, qui indique la joie de vivre et l'aimable gaieté naturelle aux compatriotes de l'auteur. Un étranger, don Ferdinando, se trouve à Venise au temps du carnaval. « Il est très bien reçu dans les sociétés; mais les femmes de ce pays, qui font le principal agrément de la gaieté nationale, trouvent le Toscan empesé, maniéré et se moquent un peu de lui ; elles lui jouent des tours rien que pour amollir sa raideur naturelle et lui donner le ton et l'aisance vénitienne Elles y parviennent si bien que don Ferdinando devient amoureux d'une de ces demoiselles, se marie avec elle et s'établit pour toujours à Venise. »

83. La villeggiatura. — Commedia di tre atti, in prosa (1756).

La manie de la campagne. — Comédie en trois actes et en prose.

84. Il buon compatriotto. — Commedia di tre atti, in prosa (1756).

Le bon compatriote. — Comédie en trois actes et en prose.

85. L'amante di se stesso o L'egoista. — Commedia di cinque atti, in versi (1757).

L'amant de lui-même ou l'Égoïste. — Comédie en cinq actes et en vers.

Dans cette pièce, assez faible, Goldoni a voulu peindre l'égoïsme. Il a pris pour héros un jeune homme de qualité, qui, seul de sa famille et riche, peut librement choisir parmi les jeunes filles auxquelles il fait la cour. Il a des idées arrêtées sur le mariage et a l'intention d'être bon époux ; mais s'il se propose de ne pas gêner sa femme, il a bien l'intention de ne pas se laisser gêner par elle. Il trouve enfin une fiancée dont les goûts sont analogues aux siens et l'épouse.

Goldoni est passé là, sans s'en douter, à côté d'un véritable sujet de comédie, mais de comédie amère et profonde, que son aimable génie, trop superficiel, n'a pas eu la force de traiter.

86. Il cavaliere di spirito. — Commedia di cinque atti, in versi (1757).

L'homme d'esprit. — Comédie en cinq actes et en vers.

Traduction espagnole :

El caballero de espiritu. — Comedia escrita en verso marteliano y traducida del italiano en el mismo metro. Barcelone, 1790.

87. Il medico olandese. — Commedia di cinque atti, in versi (1757).

Le médecin hollandais. — Comédie en cinq actes et en vers.

C'est le musicien Duni qui donna à Goldoni l'idée de cette pièce. Il avait été soigné d'une maladie nerveuse par le célèbre Boerrhave, qui l'avait guéri de ses vapeurs hypocondriaques, en l'obligeant à prendre des distractions. Duni était un compositeur, qui mit en musique plusieurs des opéras comiques de Goldoni ; au cours d'entretiens avec le poète, il lui parla de Boerrhave et lui fournit divers renseignements sur les mœurs hollandaises, notamment sur la liberté dont jouissent les jeunes filles en Hollande. Goldoni conçut l'idée de mettre en scène le fameux médecin auquel on écrivait de Chine : *A Monsieur Boerrhave en Europe.* Il changea ce nom en celui de Bainer et fit venir, pour le consulter, un Polonais atteint de la même maladie que Duni ; Bainer le guérit de la même manière et complète cette cure en lui faisant épouser sa fille.

88. Il padre per amore. — Commedia di cinque atti, in versi martelliani (1757).

Le père par attachement. — Comédie en cinq actes et en vers martelliens.

Pendant son séjour à Parme, en 1756, Goldoni vit représenter au théâtre la *Cénie* de Mme de Graffigny, dont il avait déjà adapté à la scène les *Lettres d'une Péruvienne*. Il voulut imiter la pièce française et composa d'après ce modèle *Il padre per amore*. « *Cénie,* n'était, dit-il, qu'un drame très touchant, très intéressant, mais dénué tout à fait de comique. Une anecdote que j'avais lue dans le recueil des *Causes célèbres* me fournit le moyen d'égayer la pièce. Deux nez monstrueux et très ressemblants dans leur difformité avaient donné lieu à une procédure qui avait embarrassé pendant longtemps les défenseurs et les juges. J'appliquai un de ces deux nez au mari de la gouvernante, et l'autre à l'imposteur qui voulait la supplanter. Ceux qui connaissent *Cénie* pourront juger si je l'ai gâtée ou si je l'ai rendue agréable, sans porter atteinte à la noblesse et à l'intérêt du sujet. Les Italiens ne s'aperçurent pas que c'était une imitation, mais je le dis à tout le monde, me croyant trop honoré de partager les applaudissements avec une femme respectable, qui faisait honneur à sa nation et à son sexe. » (*Mémoires,* t. II, p. 256.)

89. La vedova spiritosa. — Commedia di cinque atti, in versi (1757).

La veuve femme d'esprit. — Comédie en cinq actes et en vers, tirée du conte de Marmontel : *Le scrupule ou l'amour mécontent de lui-même.*

90. L'apatista o sia L'indifferente. — Commedia di cinque atti, in versi (1758).

L'apathique. — Comédie en cinq actes et en vers.

91. La bella selvaggia. — Commedia di cinque atti, in versi (1758).

La belle sauvage. — Comédie en cinq actes et en vers.

Le sujet de cette pièce est tiré de l'*Histoire générale des voyages* par l'abbé Prévost, l'auteur de *Manon Lescaut.*

« Les Espagnols, dit Goldoni, font la découverte d'une nouvelle île de la Guyane. Delmire, fille de Camour et amante de Zadir, tombe avec les autres sauvages au pouvoir des Européens. Don Ximenès, commandant espagnol, jette les yeux sur Delmire ; il la trouve jolie et veut s'en emparer. La sauvage amoureuse préfère la mort à la privation de son amant. Elle défend ses droits ; la force l'emporte, elle pleure ; les larmes de la beauté attendrissent l'Espa-

gnol, qui renonce à ses prétentions en faveur de l'amour vertueux. » (*Mémoires*, t. II, p 272.)

La mode était alors aux pièces romanesques tirées de l'histoire des découvertes au Nouveau-Monde Toutes les littératures de l'Europe, à ce moment, en offrent le témoignage (Cf la *Jeune Indienne* de Chamfort, 1764 ; les *Nègres esclaves* de Kotzebue, 1796 ; *Pizzaro* de Sheridan, 1799.) Goldoni n'a fait que suivre cette tendance générale, et sa pièce est inspirée du même esprit : protestation au nom de la nature primitive, récemment découverte par J.-J. Rousseau, contre les préjugés de la civilisation.

La bella selvaggia a été traduite en portugais sous ce titre : *A bella selvagen,* comedia nova, traduzida na lingua portugueza. Lisbonne, 1788.

92. La donna forte. — Commedia di cinque atti, in versi martelliani (1758).

La femme forte. — Comédie en cinq actes et en vers matelliens.

Une femme vertueuse, en butte aux menées d'un séducteur, qui a recours à tous les moyens, même les plus criminels, pour parvenir à ses fins, mais qui est arrêté au moment de réussir, tel est le sujet de cette pièce sentimentale et romanesque, dont l'auteur dit, dans ses *Mémoires,* qu'elle eut beaucoup de succès, « car le fond, la marche, l'intrigue, la morale, tout était bon de l'avis des connaisseurs, et le dénouement l'emportait sur le reste ».

93. La Dalmatina. — Tragicommedia di cinque atti, in versi (1758).

La Dalmate. — Tragi-comédie en cinq actes et en vers.

Goldoni raconte dans ses *Mémoires* (t. II, p 276), qu'il fit à Venise, en 1757, la connaissance de Mme du Bocage, « cette Sapho parisienne, aussi aimable que savante, qui honorait alors l'Italie de sa présence et y recevait les hommages qui étaient dus à ses talents et à sa modestie ». Mme du Bocage a publié ses souvenirs de voyages dans des *Lettres sur l'Angleterre, la Hollande et l'Italie* (Lyon, Périsse frères, 1770). Elle y parle à plusieurs reprises de Goldoni, « le Molière italien », avec lequel elle fut invitée à dîner chez le noble vénitien Farsetti. La comtesse Gozzi était au nombre des convives. Elle avait traduit en italien la tragédie des *Amazones* de Mme du Bocage. Cette circonstance donna à Goldoni l'idée d'une pièce du même genre, mais dont l'héroïne habiterait les bords de l'Adriatique, au lieu des rives du Thermodon. Il pensa au peuple dalmate, qui avait conservé la rudesse et la simplicité de ses mœurs, bien que faisant alors partie des sujets de Venise. Charles Gozzi, qui dans sa jeunesse avait servi en Dalmatie, nous a laissé dans ses *Mémoires inutiles* de curieux témoignages à cet égard.

La Dalmate a pour héroïne une jeune fille, Zandira, qui est prise par les corsaires barbaresques, regagne sa liberté par son courage, en tuant dans un combat celui qui l'avait enlevée, échappe aux embûches d'un Grec perfide, et épouse enfin son compatriote Rodovich, à qui elle doit la liberté, l'honneur et la vie.

94. La donna di governo. — Commedia di cinque atti, in versi (1758).

La gouvernante. — Comédie en cinq actes et en vers.

Goldoni, dans ses *Mémoires* (t. II, p. 285), fait bon marché de cette pièce, « qui tomba à la première représentation et fut retirée sur-le-champ ». Elle avait pour héroïne une de « ces servantes maîtresses, qui trompent leurs maîtres pour entretenir leurs amants ».

95. La donna sola. — Commedia di cinque atti, in versi (1758).

La femme seule. — Comédie en cinq actes et en vers.

96. Il ricco insidiato. — Commedia di cinque atti, in versi (1758).

Le riche assiégé. — Comédie en cinq actes et en vers.

Le comte Horace, subitement enrichi par la mort d'un oncle, devient tout à coup la proie des flatteurs et des complaisants. Pour connaître la vérité, il imagine de publier un faux testament qui le prive de la succession. Aussitôt tout change; on l'abandonne, les faux amis disparaissent, et Horace épouse une jeune fille qui l'aimait sincèrement.

97. La sposa sagace. — Commedia di cinque atti, in versi (1758).

La fille adroite. — Comédie en cinq actes et en vers.

Goldoni fait observer (*Mémoires,* t. II, p. 316) que le mot *sposa* en italien ne veut pas toujours dire épouse, mais aussi fiancée. Celle dont il s'agit dans la pièce « n'est véritablement ni épouse, ni mariée, mais elle se croit véritablement l'une et l'autre, par un engagement clandestin qu'elle a contracté ». L'intérêt de la comédie consiste précisément dans l'embarras de cette situation. Le mari de donna Barbara est un militaire qui, au moment de partir, l'a épousée secrètement. Comme il est de la société des parents, il doit continuer à fréquenter leur maison, et à faire la cour à la belle-mère de Barbara, dont il est le sigisbée. La jeune fille joue son rôle public avec beaucoup d'adresse et parvient à décider son père à ratifier le mariage.

98. Lo spirito di contradizione. — Commedia di cinque atti, in versi (1758).

L'esprit de contradiction. — Comédie en cinq actes et en vers.

Cette comédie traite le même sujet qu'une pièce de Dufresny (1708), qui porte également ce titre; mais Goldoni déclare qu'il ne connaissait pas la pièce française lorsqu'il a écrit la sienne à Venise et, appréciant à sa façon les deux œuvres: « Il y a, dit-il, dans la première, si je ne me trompe, plus d'art que de nature, et dans la mienne plus de nature que d'art. » (*Mémoires,* t. II, p. 317.)

99. La donna di maneggio. — Commedia di tre atti, in prosa.

La femme d'importance. — Comédie en trois actes et en prose.

Comme il arrive souvent dans le théâtre de Goldoni, cette pièce n'est pas une satire, mais une leçon de la *Morale en action*. Voici comment il apprécie lui-même l'héroïne :

« Donna Julie, femme de don Properce, est une dame de qualité qui, par son esprit et par son amabilité, jouit de l'estime de ses égaux et de la protection de la Cour. Elle est active, obligeante, généreuse. Elle s'intéresse aux affaires d'autrui comme à celles de sa famille. Elle protège les arts et les sciences; elle soulage les pauvres, apporte la paix dans les familles brouillées et la consolation dans les ménages dérangés. (*Mémoires,* t. II, p. 250.)

Il semble, d'après ce portrait, que l'auteur ne se soit pas rendu un compte exact du sens de la traduction qu'il donne lui-même du titre de sa comédie. Donna Julie n'est pas ce que nous appelons une femme d'importance, mais plutôt une femme serviable et obligeante. *Une femme de tête* paraîtrait une traduction plus conforme à l'idée de l'auteur.

100. I morbinosi. — Commedia di cinque atti, in versi (1759).

Les amis du plaisir. — Comédie en cinq actes et en vers.

« Le fond de la pièce, dit Goldoni, était historique. Un de ces hommes enjoués, qu'on appelle en dialecte vénitien *morbinosi,* proposa un pique-nique dans un jardin de l'île de la Zuecca, à très peu de distance de Venise. Il rassembla une société de cent-vingt compagnons, et j'étais du nombre. Nous étions tous à la même table, très bien servis, avec un ordre admirable, avec une précision étonnante. Il n'y avait pas de femmes au diner, mais il nous en arriva beaucoup entre le dessert et le café. Il y eut un bal charmant, et nous passâmes la nuit fort agréablement.

« Le sujet de cette pièce n'était qu'une fête, mais il fallut l'enjoliver, avec des anecdotes intéressantes et des caractères comiques.

— J'en trouvai dans notre société et, sans blesser personne, je tâchai d'en tirer parti. La pièce fut extrêmement goûtée ; j'avais à la première représentation deux ou trois cents personnes intéressées à l'applaudir. Elle ne pouvait manquer de réussir, et elle fit la clôture de l'année. »

Il est possible que la circonstance tirée d'un fait réel et d'une réunion à laquelle avaient pris part plusieurs centaines de personnes, ait causé le succès de cette pièce à Venise. Mais l'impression est bien différente à la lecture, après que les allusions ont perdu leur ancien intérêt. L'action est nulle ; il est même difficile parfois de saisir le fil de l'intrigue. L'auteur met en scène le festin, les réflexions des convives, ravis de s'amuser à un ducat par tête, leurs appréciations sur les mets et sur le service. Quelques femmes arrivent, jalouses de voir ainsi leurs maris prendre du plaisir sans elles. Le seul motif d'action qui s'ajoute à cette donnée, d'une simplicité vraiment excessive, consiste dans la cour que fait le jeune Lelio à une chanteuse Brigida, qui devait épouser un comte et qui, abandonnée par lui, cherche à s'établir honnêtement. Lelio devient pressant ; il reçoit un soufflet, et la chanteuse est recueillie par Ottavio, ami de Lelio, qui lui offre de la conduire dans sa famille, où elle trouvera un asile près de femmes respectables. Il l'épousera peut-être un jour.

On retrouve là cette discrétion extrême dans la peinture des relations entre les sexes, déjà signalée comme l'un des traits particuliers de la réforme de Goldoni et que l'on pourrait traiter de pruderie, si la bonhomie et la sincérité du Vénitien ne désarmaient souvent la critique.

101. Le baruffe chiozzotte. — Commedia di tre atti, in prosa (1760).

Les disputes de Chioggia. — Comédie en trois actes et en prose. (Voir p. 147.)

Le titre de cette pièce, tel que l'écrit Goldoni, est incorrect. En dialecte vénitien il eût fallu mettre : *Le barufe ciozote,* tandis que la forme toscane serait : *Le baruffe chioggiotte.* Goldoni a voulu vraisemblablement écrire son titre en toscan, mais il s'est trompé L'intérêt des *Disputes de Chioggia* ne réside pas dans l'intrigue, qui est sans importance. C'est plutôt un tableau de mœurs populaires, une photographie instantanée de gestes et de groupes, quelque chose d'analogue aux *Tribunaux comiques* de Jules Moineaux.

Nous avons affaire ici à des âmes simples et toutes de premier mouvement, les pêcheurs qui habitent l'île de Chioggia, voisine de Venise, et leurs femmes, filles ou sœurs. Quand la pièce commence, les femmes sont en train de raccommoder leurs filets. Elles ont toutes un mari ou un fiancé, à l'exception de la petite Checca. Passe un jeune pêcheur, Toffolo, qui les salue et les rend jalouses les unes des autres. — A la mode populaire, on lui demande s'il

ne *paie* rien : *Ne pagheu gnente?* Il offre des tranches de pastèques rôties (*zuche baruche*), que vend une marchande ambulante. Checca refuse, parce que Toffolo en a offert aux autres. Elle fait même à ce propos une scène au jeune homme, tandis que ses compagnes se querellent entre elles. A ce moment, des pêcheurs reviennent de la mer en rapportant des cadeaux pour leurs femmes ou leurs fiancées, car la pêche a été bonne ; ils sont allés jusqu'à Sinigaglia. Ils causent entre eux de leur campagne, des différents poissons qu'ils ont pris. Puis les caquets des femmes recommencent. Chacune travestit ce qui s'est passé pendant l'absence des pêcheurs. Les fiancés, jaloux de Toffolo, qui est le coq de ce poulailler babillard, veulent rompre leurs engagements et cherchent à faire un mauvais parti au séducteur; les couteaux se tirent et on en vient aux mains.

Au scond acte, Toffolo est allé se plaindre de ces violences au chancelier criminel. Il est reçu par le greffier (*cogitor*), qui inscrit sa déposition et envoie chercher les témoins par l'huissier. Le greffier les interroge. Il commence par la petite Checca, lui demande si elle a des amoureux, et lui propose sa protection pour lui faire obtenir une dot de fondation montant à 50 ducats. Elle épousera Titta-Nane, qui veut rompre avec sa fiancée Lucietta. Pour prix de son intervention, le greffier espère bien user d'un droit analogue à celui du seigneur. Il interroge ensuite Orsetta sur les faits de la cause, et lui demande son âge. Celle-ci déclare d'abord dix-neuf ans et, quand elle a prêté serment de dire la vérité, elle en avoue vingt-quatre. Une matrone avisée refuse de répondre sur ce point délicat.

Au troisième acte, l'affaire s'arrange. Les femmes reconnaissent qu'elles ont bavardé à tort et à travers ; les hommes, qu'ils ont été trop vifs. Le greffier propose de faire la paix, mais Toffolo exige des garanties, car il a des raisons sérieuses de craindre pour sa vie. Titta-Nane se réconcilie avec sa fiancée et Toffolo épouse Checca.

La pièce est en dialecte vénitien ; elle est pleine d'expressions empruntées à la langue des pêcheurs et des gondoliers. Aussi le greffier lui-même ne comprend-il pas toujours bien les déposants, surtout le vieux Fortunato, qui mange la moitié des mots en parlant.

Il n'est donc pas étonnant que Gœthe, en assistant à la représentation des *Baruffe chiozzotte*, pendant son voyage en Italie, n'ait pas saisi le sens exact de cette pièce, dont il fait pourtant le plus grand éloge. Il avait été surtout sensible au mouvement des personnages, à leur vivacité toute méridionale, à l'action des interprètes. Un critique italien, fort distingué, qui a consacré diverses études à Goldoni, M. E. Maddalena, s'est demandé à cette occasion (*Bricciche goldoniane*. Alexandrie, 1894), si Gœthe avait été capable de suivre le fil de l'intrigue. Il remarque que le poète allemand avait appris suffisamment l'italien dans sa patrie ; son père savait cette langue et l'enseignait lui-même à sa fille Cornélie. Mais le vénitien diffère assez sensiblement de l'italien classique, et Gœthe paraît se

vanter à tort d'avoir compris l'ensemble de la pièce de Goldoni; son analyse suffit à montrer l'erreur où il se trouvait.

Les *Disputes de Chioggia* sont justement regardées comme un des chefs-d'œuvre de Goldoni dans la comédie populaire. Tel est, notamment, l'avis d'E. Masi, dans sa préface aux *Lettres de Goldoni;* un critique allemand moderne, Sauer, dans son *Histoire de la littérature italienne,* qualifie cet ouvrage de chef-d'œuvre et trouve surtout le second acte incomparable. Quand on a représenté à Vienne, en 1893, les *Disputes de Chioggia* pour la première fois, sur le Théâtre d'exposition de musique et d'art dramatique, la *Neue freie Presse* déclarait que la comédie de Goldoni, jouée par la troupe de Giacinto Gallina', était la meilleure des comédies populaires données à cette occasion.

102. La guerra. — Commedia di tre atti, in prosa (1761).

La guerre. — Comédie en trois actes et en prose.

« L'action principale est le siège d'une forteresse et le lieu de la scène est tantôt dans le camp des assiégeants et tantôt dans la place assiégée.... Cet ouvrage est plus comique qu'intéressant. Le tableau de l'armistice, d'après celui que j'avais vu au siège de Pizzighetone, fait un coup d'œil frappant et répand beaucoup de gaieté dans la pièce. Il y a un lieutenant estropié qui, malgré ses béquilles, est de toutes les parties de plaisir, se bat comme un paladin et en veut à toutes les femmes du canton. Je ne traite pas trop bien un commissaire des guerres qui avançait de l'argent aux officiers avec un intérêt proportionné aux dangers de la guerre. J'eus tort, peut-être, mais je n'avais rien fait de ma tête. On m'en avait parlé, on me l'avait montré et je l'ai mis sur la scène sans le nommer. La pièce ne manque pas d'amourettes; il y en a au camp et à la ville; on y voit des officiers entreprenants, des familles brouillées; la paix raccommode tout et termine la comédie. » (*Mémoires,* t. II, p. 257.)

Traduction allemande :

Der Krieg oder das Soldatenleben. — Ein Lustspiel nach dem italienischen. Vienne, 1765.

Cette pièce a eu plusieurs autres éditions en Allemagne : 1770, 1773 (Vienne et Leipzig).

103. La casa nuova. — Commedia di tre atti, in prosa (1761).

La maison neuve. — Comédie en trois actes et en prose.

La *Maison neuve* est une des meilleures comédies vénitiennes de Goldoni. Les critiques italiens la placent sur le même rang que les *Rustres* et les *Disputes de Chioggia.* L'auteur a pris encore pour sujet un incident de la vie commune. « Je venais, dit-il, de changer de logement, et comme je cherchais partout des arguments de co-

médie, j'en trouvai un dans les embarras de mon déménagement... La scène s'ouvre par des tapissiers, des peintres, des menuisiers, qui travaillent à l'appartement ; une femme de charge des nouveaux locataires vient, par ordre de ses maîtres, gronder les ouvriers qui n'en finissent pas ; je lui fais dire ce que j'avais dit moi-même à mes ouvriers, et leurs mauvaises raisons sont à peu près les mêmes qui m'avaient impatienté pendant deux mois. » (*Mémoires*, t. II, p. 325.)

Ajoutez à ces peintures populaires, pleines de vivacité et de naturel, une intrigue assez complexe tirée de la situation réciproque des nouveaux locataires et de leurs voisins ; ce sont une jeune fille à marier que son amoureux suit dans la maison neuve, le frère de la jeune fille, sa femme et le sigisbée de celle-ci, deux sœurs, cousines du fiancé, qui favorisent ses démarches. Les femmes se font une petite guerre de bavardages, de malices et d'impertinences mondaines heureusement retracée. Enfin, un personnage tenu jusque-là en réserve arrange les choses ; c'est l'oncle Christophe, prototype du *Bourru bienfaisant,* ainsi que nous l'apprend Goldoni, qui, tout en grondant et en sermonnant, marie sa nièce, paie les dettes de son neveu, et sert de *deus ex machina* à l'intrigue.

104. Gli innamorati. — Commedia di tre atti, in prosa (1761).

Les amoureux. — Comédie en trois actes et en prose.

Les *Amoureux* passent en Italie pour l'une des meilleures comédies de Goldoni. Il en serait peut-être autrement en France, de l'aveu de l'auteur. Cette comédie peint, en effet, l'*amour-passion,* d'après le mot de Stendhal, selon qui on ne trouve guère chez nous que l'*amour-goût*. Goldoni raconte qu'il avait observé à Rome les sentiments violents prêtés par lui à ses personnages. « J'avais été l'ami et le confident de l'un et de l'autre, dit-il dans ses *Mémoires ;* j'avais été le témoin de leur passion, de leur tendresse, souvent de leurs excès de fureur et de leurs transports ridicules. J'avais entendu plusieurs fois leurs querelles, leurs cris, leurs désespoirs ; j'avais vu les mouchoirs déchirés, les glaces brisées, les couteaux tirés. Mes amoureux sont outrés, mais ils ne sont pas moins vrais. Il y a plus de vérité que de vraisemblance dans cet ouvrage, je l'avoue ; mais, d'après la certitude du fait, je crus en pouvoir tirer un tableau qui faisait rire les uns et effrayait les autres. »

Aussi le sujet fut-il trouvé un peu chargé, même en Italie. Néanmoins Goldoni entendit plusieurs personnes de sa connaissance se vanter d'avoir été à peu près dans le même cas que ses héros. Il se crut donc autorisé à peindre « les folies de l'amour dans un pays où le climat échauffe les cœurs et les têtes plus que partout ailleurs ».

Par exception, cette pièce sort donc du ton tempéré ordinaire à l'auteur ; l'énergie romaine y respire dans la peinture de la passion.

C'est là un nouveau trait qui montre combien l'observation de Goldoni est fidèle à la nature Quand il n'avait que des modèles imprégnés de la mollesse de l'air vénitien, ses portraits nous paraissent souvent effacés ; dès qu'il se trouve en présence de types plus énergiques, il ne recule pas devant la violence des tableaux nouveaux qui se présentent à lui et montre, selon son expression, que « l'amour serait le fléau le plus redoutable de la terre, s'il rendait les amants aussi furieux, aussi malheureux que le sont les deux sujets principaux de cette comédie ».

Traduction allemande :

Die verliebten Zænker. — Aus dem italienischen von J. G. Landes. Vienne, 1764 et 1765.

105. L'impresario delle Smirne. — Commedia di cinque atti, in prosa (1761).

L'impresario de Smyrne. — Comédie en cinq actes et en prose. (Voir p. 218.)

Le principal intérêt de cette pièce réside dans la peinture des mœurs théâtrales, des prétentions ridicules des acteurs, des actrices et des embarras des directeurs de troupes lyriques.

106. L'osteria della posta. — Commedia di un atto solo, in prosa (1761).

L'auberge de la poste. — Comédie en un acte et en prose. (Voir p. 166.)

« Le sujet de cette pièce, dit Goldoni, est historique. L'intrigue en est fort comique, et le dénouement très heureux. On n'aurait pas beaucoup de peine, je crois, à la traduire en français. »

Cette petite comédie avait été composée pour le marquis Albergati Capacelli, sénateur de Bologne. Elle faisait partie d'un théâtre de société, dont les pièces avaient été, s'il faut en croire leur auteur, travaillées avec beaucoup de soin. « Elles ont très bien réussi, ajoute-t-il ; quelques-unes ont même été jouées sur des théâtres publics avec succès. » Il y a bien quelques réserves à faire sur ces éloges que l'auteur se décerne à lui-même.

Kotzebue a traité le même sujet, en s'appropriant la donnée de Goldoni, dans la *Maison de poste de Treuenbrietzen* (*Das Posthaus in Treuenbrietzen*), petite pièce en un acte également destinée à un théâtre de société. Mais la différence est grande, et il faut reconnaître que l'auteur allemand a su tirer un parti plus heureux que Goldoni de l'idée de la pièce originale.

Il s'agit dans l'une et l'autre de deux jeunes gens unis presque dès l'enfance, pour des convenances de famille, et qui, aussitôt sé-

parés, ne se sont plus revus. Ils se rencontrent par hasard dans une hôtellerie. Le mari se présente sous un nom supposé et se fait aimer. A cette donnée Kotzebue ajoute un revirement ingénieux: la jeune femme pénètre le secret qui lui est caché, feint de prendre au sérieux l'homme qu'on lui présente comme son époux, et se déclare prête à accepter toutes les conséquences de ce prétendu mariage. Le mari véritable, devenu jaloux de l'ami qu'il a fait passer pour lui en vue d'éprouver sa femme, se découvre alors, et il n'est pas besoin de dire que tout s'arrange à la satisfaction générale.

Une autre supériorité de Kotzebue est d'avoir constamment gardé le ton de la comédie, dans une intrigue dont le point de départ est assez difficile à admettre. Or, du moment où l'on rit, on est moins disposé à discuter le postulat de l'auteur, tandis que Goldoni a la prétention de nous émouvoir. Peu s'en faut même qu'il ne nous fasse assister à deux duels. Quoi qu'il en soit, l'auteur italien a le mérite de la priorité, à moins qu'il ne se soit inspiré, lui aussi, de Marivaux, dont le *Jeu de l'amour et du hasard* a quelque ressemblance avec la donnée de l'*Auberge de la poste*.

107. I rusteghi. — Commedia in lingua veneziana, di tre atti, in prosa.

Les rustres. — Comédie en dialecte vénitien en trois actes et en prose. (Voir p. 127.)

108. La Scozzese. — Commedia di cinque atti, in prosa (1761).

L'Écossaise. — Comédie en cinq actes et en prose. Adaptation de la pièce de Voltaire, qui a le même titre. (Voir p. 162.)

109. Sior Todero Brontolon o Il vecchio fastidioso. — Commedia di tre atti, in prosa (1761).

Théodore le grondeur ou Le vieillard insupportable. — Comédie en trois actes et en prose.

Goldoni, qui ne connaissait qu'imparfaitement la langue française, donne dans ses *Mémoires* pour traduction du titre de cette pièce: *Théodore le grognard,* et il explique ainsi l'origine de son œuvre :

« Il y eut un vieillard à Venise, je ne sais pas dans quel temps, qui s'appelait Théodore. Il était l'homme du monde le plus rude, le plus chagrin et le plus incommode. Il laissa de lui une si bonne réputation que, quand on rencontre à Venise un grondeur, on l'ap-

pelle toujours *Todero Brontolon*. Je connaissais un de ces vieillards de mauvaise humeur, qui faisait enrager sa famille et surtout sa bru, qui était très jolie, et dont le mari, qui tremblait à la vue de son père, la rendait encore plus malheureuse.

« Je voulus venger cette brave femme, que je voyais très souvent. Je traçai dans le même tableau le portrait du mari et celui du beau-père ; elle était du secret, et jouit plus que les autres du succès de la pièce, car les originaux s'étaient reconnus et elle les vit revenir de la comédie, l'un furieux et l'autre humilié. »

Le rôle important appartient, en effet, dans cette pièce à Marcolina, la belle-fille du grondeur, qui se révolte enfin quand son beau-père veut marier sa petite-fille sans le consentement de la mère, et qui réussit à démasquer le fourbe qu'on voulait lui donner pour gendre. Encore un bourru dans le défilé des personnages de Goldoni, mais, au contraire des autres, celui-ci n'est pas bienfaisant.

110. La buona madre. — Commedia di tre atti, in prosa (1762).

La bonne mère. — Comédie en trois actes et en prose.

Goldoni avoue avec bonne grâce dans ses *Mémoires* la chute de cette pièce sentimentale, reçue froidement par le public et qui n'eut que quatre représentations. « J'avais fait, dit-il, dans les années précédentes, la *Bonne fille*, la *Bonne femme*, la *Bonne famille ;* la bonté ne peut jamais déplaire, mais le public s'ennuie de tout... Voilà une pièce honnête qui est tombée très honnêtement. »

Traduction allemande :

Die zærtliche Ehefrau. — Eine Komödie in drei Aufzügen, aus dem italienischen übersetzt. Vienne et Leipzig, 1765, 1776.

111. Una delle ultime sere di carnevale. — Commedia di tre atti, in prosa (1762).

Un des derniers soirs du carnaval. — Comédie en trois actes et en prose.

Cette pièce, à laquelle Goldoni donne pour titre en français : *La soirée des jours gras,* est un à-propos allégorique composé pour les adieux du poète à son public vénitien. Il raconte qu'au cours de la représentation, qui eut beaucoup de succès, on lui cria : « Bon voyagé, revenez ; n'y manquez pas ! »

112. Le smanie per la villeggiatura. — Commedia di tre atti, in prosa (1762).

La manie de la campagne. — Comédie en trois actes et en prose.

Goldoni n'a pas composé moins de cinq pièces pour tourner en ridicule un travers fréquent dans la Venise du XVIII[e] siècle, et qui consistait à dépenser follement bien au delà de ses revenus pour aller passer la saison des vendanges sur la terre ferme, dans les villas qui bordaient les rives de la Brenta. Ces comédies sont : la *Villégiature* (voir n° 83) ; les *Mécontents* (voir n° 70) et la trilogie composée des trois pièces qui suivent et dont la première a pour titre : *la manie de la campagne*.

L'intérêt du sujet a peine à se soutenir avec d'aussi grands développements. Aussi les répétitions d'idées et de scènes abondent-elles dans ces différentes pièces. *La manie de la campagne*, notamment, n'est guère qu'une « réplique » des *Mécontents*. On peut y noter cependant une scène originale, la conversation piquante entre Giacinta et Vittoria, qui est traduite *in extenso* dans le présent volume (p. 207 et suiv.).

113. Le avventure della villeggiatura. — Commedia di tre atti, in prosa (1762).

Les aventures de la campagne. — Comédie en trois actes et en prose.

Après avoir montré la manie de la campagne avec ses conséquences fâcheuses pour la bonne économie des maisons vénitiennes, Goldoni se proposa d'exposer dans une seconde pièce « les dangers de la liberté qui régnait dans ces sociétés ». Que le lecteur toutefois se rassure ; la peinture n'a rien de trop libre, il n'est question que du changement opéré dans le cœur d'une jeune fille qui aime le fiancé de son amie, et qui reçoit de celui-ci l'aveu de son amour, mais sans y céder.

114. Il ritorno dalla villeggiatura. — Commedia di tre atti, in prosa (1763).

Le retour de la campagne. — Comédie en trois actes et en prose.

On retourne enfin à la ville. Tout s'arrange ; les mariages projetés s'accomplissent, et l'ordre revient dans les affaires. Goldoni, en parlant de cette pièce dans ses *Mémoires* (t. II, p. 231), reproduit en entier une scène, fort piquante d'ailleurs, et dont il était particulièrement satisfait. C'est une adaptation heureuse de la scène entre Don Juan et M. Dimanche, mais transposée de la haute comédie à la tragédie bourgeoise. (Voir p. 260.)

115. La forza del sangue ossia Arlecchino creduto morto. — Commedia a soggetto, di un atto solo (1763).

La force du sang ou Arlequin cru mort. — Comédie à canevas en un acte.

Cette pièce est la première que Goldoni fit représenter à Paris; elle fut donnée ensuite à la cour, à Fontainebleau, mais sans obtenir le même succès. Composée à la manière des œuvres de début du poète, elle était à canevas. « Les comédiens, dit Goldoni, y avaient mêlé des plaisanteries du *Cocu imaginaire;* cela déplut à la cour, et la pièce tomba. »

116. L'amore paterno ossia La serva riconoscente. — Commedia di tre atti, in prosa (1763).

L'amour paternel ou La servante reconnaissante. — Comédie en trois actes et en prose.

Pour se relever d'un premier échec et donner aux Parisiens une idée de sa véritable manière, Goldoni écrivit la pièce qui a pour titre l'*Amour paternel.* « Il s'agissait de mon début, dit-il à ce propos dans ses *Mémoires;* je devais paraître sur la scène française avec une nouveauté qui répondît à l'opinion que le public avait conçue de moi. Les avis de mes comédiens étaient toujours partagés. Les uns persistaient en faveur des pièces écrites, les autres pour les canevas. On tint une assemblée sur mon compte. J'y étais présent; je fis sentir l'indécence de présenter un auteur sans dialogue. Il fut arrêté que je commencerais par une pièce dialoguée.

« J'étais content, mais je voyais de loin que les acteurs, qui avaient perdu l'habitude d'apprendre leurs rôles, m'auraient, sans malice et sans mauvaise volonté, mal servi. Je me vis contraint à borner mes idées et à me contenir dans la médiocrité du sujet, pour ne pas hasarder un ouvrage qui demanderait plus d'exactitude dans l'exécution, me flattant que je les amènerais peu à peu à cette réforme à laquelle j'avais conduit mes acteurs en Italie. Je composai donc une comédie en trois actes intitulée : l'*Amour paternel ou la Suivante reconnaissante.* »

La scène se passe à Paris. Pantalon de' Bisognosi, qui continue de parler en vénitien, a deux filles; l'aînée, Clarisse, est poète et compose des sonnets. Elle en a fait un notamment *sur le passage que les sciences et les beaux-arts ont fait de lieu en lieu:* de Memphis à Rome, à Athènes, et aujourd'hui à Paris (acte II, scène 11); Angélique est musicienne, et a composé la musique d'une cantate de sa sœur sur ce sujet : *Supplique d'un poète italien qui demande à Apollon la grâce de n'être pas méprisé à Paris.*

Pantalon est venu en France rejoindre son frère Stefanello; mais à Lyon il apprend sa mort et comme, en vertu du droit d'aubaine, il ne pouvait en hériter, il est dans la misère et vit depuis un mois chez Camille, ancienne servante de Stefanello, qui a fait fortune aux dépens de son maître, ainsi qu'Arlequin, ancien intendant de celui-ci.

Camille doit épouser Arlequin, mais son fiancé, prenant l'avance,

parle déjà en maître et refuse de laisser Camille héberger plus longtemps Pantalon. Il lui met le marché à la main et exige que ses hôtes partent dans les vingt-quatre heures. Pantalon se déclare prêt à obéir, mais Camille a pitié de lui. Elle se fâche même à ce propos avec Arlequin ; Scapin, valet de Pantalon, est enchanté de cette brouille, dont il espère profiter pour se substituer à son rival. Mais ses projets sont déjoués, et les deux amants se réconcilient dans une scène (acte III, scène 2), qui rappelle le *Dépit amoureux*.

Cependant Pantalon, engoué du talent de ses filles, et qui le vante à tout propos, reçoit de jeunes compatriotes demeurant à Paris. C'est Celio, amant de Clarisse, qui hésite toutefois à l'épouser, pour ne pas aliéner sa liberté, et Silvio, amant d'Angélique, qui a longtemps habité l'Angleterre et y a pris la froideur insulaire ; il s'élève contre les formules de politesse, même les plus banales, comme contraires à la vérité des sentiments, rappelant ainsi le souvenir de la sincérité intraitable d'Alceste. Mais il est honnête et ami solide ; aussi, quand Pantalon se résoud à quitter la maison de Camille, Silvio n'hésite pas à demander la main d'Angélique. Celio épousera Clarisse, et Camille pourra se marier avec Arlequin.

On n'a cru devoir analyser un peu longuement cette pièce sans grand intérêt, que pour justifier le jugement suivant porté sur elle par Grimm, qui en relève les défauts avec bon sens, et qui juge Goldoni moins favorablement, d'ailleurs, qu'il le fera quelques années plus tard :

« La Comédie-Italienne a attiré à Paris M. Goldoni et, pour l'engager à travailler pour son théâtre, elle lui a fixé une pension de 6,000 livres par an. C'est de l'argent perdu, parce que le nombre de ceux qui possèdent la langue italienne n'est pas assez considérable pour donner à ce spectacle une vogue et un concours suffisants. La troupe qui joue les pièces italiennes a été très bien recrutée depuis quelques années. Nous avons un très bon amoureux et un Pantalon supérieur ; ce dernier est un des meilleurs comédiens qu'on puisse voir ; mais le parterre ne peut être sensible au mérite des acteurs, qui parlent une langue qu'il n'entend pas.

« Arlequin et Scapin ont été obligés de parler français pour soutenir la comédie italienne en France, et je suis persuadé que les meilleurs acteurs en ce genre perdent bien vite de leur talent en jouant hors de leur patrie.

« Goldoni a débuté à Paris par une pièce intitulée en français : l'*Amour paternel* et qu'il fallait traduire par le *Père engoué de ses filles*. Cette pièce ne sera pas regardée comme la meilleure de ce poète. Elle est remplie de bassesses et de compliments fades pour le peuple de Paris [1], et c'est d'ailleurs un mélange monstrueux de pathétique et de bouffonnerie.

1. Les fades compliments à l'adresse de Paris et des Parisiens, dont parle Grimm, se trouvent à l'acte II, scène 11, p. 32, édit. de Venise, et scène 5, p. 25.

« On ne peut disputer à M. Goldoni beaucoup de talent, mais je crois qu'il a fait trop ou trop peu pour le théâtre de son pays. En se donnant la peine d'écrire des pièces régulières, il fallait en bannir les masques ; on ne s'accoutume pas à voir à tout moment une scène de bouffonnerie succéder à une scène de comédie véritable. Quant à la comédie des masques, il faut la laisser pour ce qu'elle est. Il faut qu'elle reste un canevas, dont les scènes ne soient point écrites, mais abandonnées au génie et à la verve des acteurs. C'est la chaleur avec laquelle ils improvisent qui rend ce genre amusant. Si vous les obligez à réciter par cœur, vous lui ôterez bien vite son principal agrément. C'est une économie bien plaisante et bien originale que celle de la comédie italienne. Ce peuple a un tour de génie jusque dans ses extravagances. » (Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*. Édit. Tourneux, t. V, p. 276.)

La pièce de Goldoni a été traduite et publiée en français sous le titre suivant :

L'Amour paternel ou la Suivante reconnaissante. — Comédie italienne en trois actes et en prose, par M. Goldoni, composée pour les comédiens italiens ordinaires du Roi, et représentée sur leur théâtre au mois de février 1763. Extrait scène par scène. Avec les lettres de M. Goldoni et de M. Meslé, tant sur cette pièce que sur plusieurs autres objets de spectacles. Paris, Duchesne, 1763, in-8°.

117. Gli amori di Arlecchino e di Camilla. — Commedia di tre atti, a soggetto (1763).

Les amours d'Arlequin et de Camille. — Comédie à canevas, en trois actes.

Cette pièce, écrite pour le théâtre italien à Paris, y eut beaucoup de succès. Voici le compte rendu qu'en donne Grimm dans sa *Correspondance littéraire :*

1er octobre 1763.

. . . .

« On vient de donner sur le théâtre de la Comédie-Italienne les *Amours d'Arlequin et de Camille,* comédie en trois actes, dont le canevas est du célèbre Goldoni. Cette pièce a beaucoup réussi. La conduite et l'intrigue en sont simples et cependant pleines d'imagination et de ressources. On ne peut lui reprocher que d'être trop longue. Il y a dans cette seule pièce de l'étoffe pour trois ou quatre comédies. » (Édit. Tourneux, t. V, p. 399.)

Bachaumont partage l'avis de Grimm. On lit, en effet, dans les *Mémoires secrets* (t. Ier, p. 282), à la date du 7 octobre 1763 :

« On a donné aux Italiens, le 27 septembre, la première représentation d'une pièce nouvelle intitulée *les Amours d'Arlequin et de Camille.* Ce drame très goûté, quoique italien, est de M. Goldoni.

« On ne saurait croire combien, dans ce sujet si simple, il y a de vraies beautés ; les incidents en sont très multipliés, ils s'enchaînent tous et sortent naturellement les uns des autres. Le pathétique et le comique sont tellement fondus ensemble dans cette pièce, qu'ils ne font point disparate. M[lle] Cornélie y brille par le sentiment. »

Encouragé par ce succès, Goldoni composa, pour faire suite à la première pièce, deux autres comédies à canevas, « qui formaient, dit-il dans ses *Mémoires* (t. III, p. 86), une espèce de roman comique partagé en trois parties, dont chacune renfermait un sujet isolé et achevé. » Ce sont :

118. La gelosia di Arlecchino. — Commedia a soggetto (1763).

La jalousie d'Arlequin. — Comédie à canevas, et

119. L'inquietudine di Camilla. — Commedia di tre atti, a soggetto.

L'inquiétude de Camille. — Comédie en trois actes, à canevas.

A la date du 1[er] janvier 1764, Grimm fait en termes chaleureux l'éloge des trois pièces :

« J'ai eu l'honneur de vous parler des *Amours d'Arlequin et de Camille,* comédie que le célèbre Goldoni a faite il y a quelques mois pour le théâtre italien.

« Ce poète, aussi ingénieux que fécond, a imaginé de donner deux suites à cette pièce, qui ont eu aussi le plus grand succès. L'auteur a su avec un art merveilleux entrelacer les affaires domestiques de la famille de feu M. Pantalon avec les affaires de cœur de Camille et d'Arlequin, car le testament du défunt produit dans le cours de la pièce une transaction entre la veuve et le fils du testateur, à laquelle Arlequin et Camille accèdent.

« Cette pièce est un chef-d'œuvre de naturel, de vérité, d'imagination et de finesse. Mais il faut la voir jouer, et il n'est pas possible d'en donner une idée par un extrait. Il y a quelques scènes si vraies et si pathétiques entre Arlequin et Camille, qu'on ne peut s'empêcher de pleurer à chaudes larmes. » (*Correspondance littéraire,* édit. Tourneux, t. V, p. 431-432.)

La même année (1764), Goldoni écrivit pour le théâtre italien de Paris les pièces suivantes :

120. Camillo albergatore. — Commedia di due atti, in prosa (1764).

Camille aubergiste. — Comédie en deux actes et en prose.

121. La finta semplice. — Commedia di tre atti, in prosa (1764).

La feinte ingénue. — Comédie en trois actes et en prose.

122. Il ritratto di Arlecchino. — Commedia di due atti, a soggetto (1764).

Le portrait d'Arlequin. — Comédie en deux actes, à canevas.

123. L'inganno vendicato. — Commedia di tre atti, a soggetto (1764).

La dupe vengée. — Comédie en trois actes, à canevas.

Voici l'analyse et le jugement qu'en donne Grimm :

« *La dupe vengée* est un canevas plein de gaieté et de finesse. M. Arlequin, nouvellement marié et vivant d'un petit commerce, est d'humeur peu libérale. Un jour il envoie sa femme dîner chez sa mère, disant qu'il était engagé, lui, à dîner chez son perruquier. Ses amis, qui lui avaient demandé à dîner ce jour-là, et qu'il avait refusés, trouvent le secret de se faire régaler chez lui, en son absence et à ses dépens.

« De retour au logis avec sa femme, il voit arriver le traiteur et le limonadier, qui veulent être payés. Il ne conçoit rien à leurs prétentions et, pour comble de malheur, sa femme s'imagine qu'il ne l'a envoyée dîner dehors que pour faire chez lui une partie fine avec une rivale inconnue. Tout cela produit un embrouillement très comique. Arlequin, après avoir éclairci le fait, non sans beaucoup de peine, trouve le secret, non seulement de faire payer à ses amis le dîner qu'ils ont fait chez lui à son insu, mais aussi de leur donner à souper à leurs dépens Toute l'intrigue roule sur le changement d'une clef qu'on escamote dès le premier acte et qui sert à la duperie et à la revanche.

« Cet auteur a une grande fécondité et un art surprenant à tirer parti des incidents qu'il imagine. C'est dommage que dans ses pièces imprimées les discours, pour être trop vrais, soient toujours trop plats. Ce défaut ne se fait pas sentir dans ses canevas, où les discours sont abandonnés à la vivacité et au génie des acteurs qui improvisent. Aussi ses pièces font-elles un grand plaisir au théâtre. Il aurait bien mieux fait pour sa réputation de n'en faire imprimer que les canevas ; on y aurait mieux remarqué les ressources de génie infinies dont elles sont remplies. » (*Correspondance littéraire,* édit. Tourneux, t. VI, p. 8, juin 1764.)

124. L'inimicizia di Arlecchino e di Scapino. — Commedia di due atti, a soggetto (1764).

L'inimitié d'Arlequin et de Scapin. — Comédie en deux actes, à canevas.

Grimm, qui trouve cette pièce « très plaisante », y reconnait « les ressources de l'ingénieux et inépuisable Goldoni ». (*Correspondance littéraire*, édit. Tourneux, t. VI, p. 90.)

125. Arlecchino et Camilla schiavi in Barbaria. — Commedia di tre atti, a soggetto (1765).

Arlequin et Camille esclaves en Barbarie. — Comédie en trois actes, à canevas.

A propos de cette pièce, Grimm parle du départ annoncé de Goldoni : « Cela fâchera, dit-il, quelques personnes qui aiment la langue et la littérature italiennes, et qui se plaisent à voir les pièces de Goldoni. Mais ce goût n'était pas assez général à Paris pour qu'on s'aperçoive de la perte qu'on va faire. » (*Correspondance*, édit. Tourneux, t. VI, p. 185.)

126. Gli amanti timidi o sia L'imbroglio di due ritratti. — Commedia di tre atti, in prosa (1766).

Les amants timides ou L'imbroglio des deux portraits. — Comédie en trois actes et en prose.

127. Chi la fa l'aspetta o sia La burla vendicata. — Commedia di tre atti, in prosa (1766).

Attendez-vous à la pareille ou La plaisanterie retournée. — Comédie en trois actes et en prose.

128. Il genio buono e il genio cattivo. — Commedia di cinque atti, in prosa (1768).

Le bon et le mauvais génie. — Comédie en cinq actes et en prose.

Cette œuvre est une pièce féerique, dans le genre de celles de Gozzi, qui avaient alors tant de succès à Venise. Elle fut présentée aux Italiens de Paris, « mais, dit Goldoni (*Mémoires*, t. III, p. 88), si l'on ne trouva rien à redire sur ce sujet, qui était à la fois moral, critique et divertissant, on se récria contre les décorations, qui étaient nécessaires et qui avaient coûté cent écus en Italie et mille écus peut-être à Paris ». Aussi la pièce ne fut-elle pas représentée, bien qu'elle soit citée dans l'*Almanach des spectacles*. Mais elle fut jouée à Venise, « où elle soutint toute seule le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome pendant trente ou quarante jours de suite ».

Goldoni n'était donc pas oublié dans sa patrie, malgré son séjour à Paris. D'ailleurs le sujet était, de son aveu, encore plus adapté au goût de l'Italie qu'à celui de la France, du moins étant donnée la faveur dont jouissait alors Gozzi sur les bords de l'Adriatique. Mais, avec son esprit réaliste, Goldoni ne s'abandonne pas aveuglément à l'imagination. Son bon et son mauvais génie n'apparaissent que pour servir de prétexte aux changements de scène. Les deux héros, Arlequin et Coralline, sont un couple nouvellement marié, auquel le mauvais génie fournit de l'argent et les moyens de visiter Paris, Londres et Venise. Les époux trouvent dans ces capitales le luxe et les tentations, s'adonnent, l'une à la coquetterie, l'autre au jeu, puis, grâce au bon génie, se retrouvent avec bonheur dans leur premier état, auquel ils reviennent désabusés des faux plaisirs.

129. Le bourru bienfaisant. — Comédie française en trois actes et en prose, dédiée à Mme Adelaïde de France, représentée à la cour le mardi 5 novembre 1771, et représentée pour la première fois par les comédiens français ordinaires du roi, le lundi 4 novembre 1771. Paris, Vve Duchesne, 1771.

On a donné dans le présent volume (p. 241) l'analyse du *Bourru bienfaisant*, en citant plusieurs extraits des appréciations que les principaux critiques de Paris firent de la pièce à son apparition. Voici le texte intégral des observations de Grimm et de Bachaumont :

« Le 4 de ce mois, lit-on dans la *Correspondance* de Grimm, on a donné sur le théâtre de la Comédie française la première représentation du *Bourru bienfaisant*, comédie en trois actes et en prose de M. Goldoni. Cette pièce, annoncée depuis longtemps, était attendue avec impatience. C'est, en effet, un événement assez intéressant, et peut-être unique dans l'histoire des théâtres, que de voir un étranger donner sur un théâtre étranger une pièce bien écrite, dans une langue qui n'est pas la sienne, et qu'il était loin de parler correctement il n'y a pas encore cinq ans. Ces circonstances seules méritaient un accueil favorable ; mais il y a eu plus de justice que d'indulgence dans les applaudissements que le public a donnés à la pièce du *Bourru bienfaisant*.

« Je ne suis pas cependant du nombre de ceux qui la trouvent sans défauts. La pièce me paraît fortement conçue, mais faiblement exécutée. Peut-être le rôle principal, celui du Bourru, est-il susceptible du reproche contraire ; mais aussi il est trop également fort et sans nuances. L'intrigue de la pièce est simple, naturelle, soutenue, bien dénouée, et elle est une suite naturelle des caractères que l'auteur a mis en opposition. Le tableau qui en résulte est neuf et piquant au théâtre, quoique très commun dans le monde.

« Toute une famille d'honnêtes gens vit ensemble dans une même maison ; ils se jugent tous injustement et à faux ; ils se jugent pourtant comme nous nous jugeons tous dans la société, et conformément aux apparences ; ils n'ont pas tort ; pas un d'eux n'est méchant, ni maldisant, mais à la fin de la pièce ils se sont tous trompés, de sorte que la pièce de Goldoni est tout à la fois une pièce de caractère, d'intrigue et de mœurs. Peut-être le spectateur devrait-il être plus dans la confidence des intentions des personnages, mais je ne voudrais pas prononcer là-dessus, car peut-être une connaissance plus prompte nuirait-elle à l'intérêt.

« Il y a quelques répétitions dans le cours de la pièce, mais elles sont toujours accompagnées de circonstances différentes, si naturelles et si piquantes qu'on aurait tort de chicaner. La scène du valet blessé fait peine, ne produit rien et est trop uniquement dans la vue de faire ressortir le caractère de bienfaisance du bourru Géronte. La lettre du procureur apportée à Dalancour en présence de sa femme est un petit moyen ; il n'était pas nécessaire et gâte la scène. Elle aurait été bien autrement forte si l'aveu de Dalancour avait suivi le repentir de son caprice et de ses brusqueries ; il venait tout naturellement, la scène l'exigeait. La femme aurait dit à son mari tout ce qu'elle se dit étant seule, et cette scène aurait été d'un grand effet. Marton serait venue également leur crier à tous deux : « Que faites-vous ici ? on enlève vos meubles. » Ils seraient sortis tous deux de la scène, et l'acte aurait continué et fini de même.

« Beaucoup de gens blâment Goldoni d'avoir laissé le spectateur, à la fin de sa pièce, admirateur forcé du bonhomme Géronte. « On confond, disent-ils, le défaut et la vertu, et l'on applaudit à « l'un et à l'autre sans s'en apercevoir. » « Ah ! Messieurs.... » Mais répondre au public, j'aimerais autant entreprendre de prouver que le *Misanthrope* n'est pas une mauvaise pièce. Il y aurait peut-être eu une seule manière de donner une leçon au Bourru ; c'eût été de faire serpenter dans toute la pièce un personnage ami de toute la famille, qu'ils auraient perdu de vue depuis longtemps, parce que le caractère de Géronte est incompatible avec le sien. Il rend pourtant justice à ses vertus. Forcé par une situation critique et pressante, il serait venu plusieurs fois pour le prier de lui rendre service. Il se serait fait annoncer à Géronte, mais au moment de lui parler, la crainte d'en être mal reçu, de recevoir quelque rebuffade, d'être forcé de se brouiller avec lui, le ferait toujours s'enfuir au moment où Géronte est près de le recevoir. Mais enfin, sa situation le commanderait, il arriverait au dénouement ; il serait d'autant plus mal accueilli que Géronte est tout occupé du mariage de sa nièce et se ressouvient, d'ailleurs, que cet homme, qui s'est fait annoncer deux ou trois fois, a toujours disparu. Il le brusquerait, le traiterait indignement, lui dirait même des choses dures et finirait, comme à son ordinaire, par lui promettre de le tirer de la presse. L'homme refuserait son bienfait ; il avait bien prévu ce qui lui

arrive; voilà pourquoi il répugnait depuis si longtemps à venir trouver Géronte. « Jamais, dirait-il, il ne sera en votre pouvoir de me faire autant de bien que vous venez de me faire de mal. » Alors le bourru serait au désespoir, emploierait tout pour lui faire accepter son bienfait, et sentirait qu'il oblige bien moins de monde qu'il n'en blesse, et qu'il y a tout lieu de croire qu'il n'a fait que des ingrats de tous ceux qu'il a obligés, et les gens qui aiment à se flatter et à faire voir l'humanité en beau, auraient eu l'espérance de le voir corrigé. Heureux sont ces gens-là !

« Je me contenterai d'ajouter que le seul reproche que je ferais à M. Goldoni est qu'on remarque dans son ouvrage l'homme plus habitué à faire des canevas qu'à détailler des pièces, et voilà la cause de ce que j'ai dit au commencement de cet extrait, car enfin, c'est le détail des scènes qui donne la couleur aux personnages, et c'est la partie faible du *Bourru bienfaisant*. Depuis la première représentation, on a fait quelques coupures et quelques légers changements dans le détail des scènes.

« Cette pièce a eu un égal succès à la cour et à la ville. Il est à désirer que M. Goldoni ne s'en tienne pas à cet essai, et son séjour en France n'aura pas nui à son génie. » (*Correspondance de Grimm*, novembre 1771. — La lettre est de Madame * * *. Édit. Tourneux, t. IX, p. 389.)

Voici maintenant l'appréciation de Bachaumont :

« On a donné hier la première représentation du *Bourru bienfaisant*, comédie en trois actes et en prose du sieur Goldoni.

« Le nom de cet auteur, très connu en Italie, son âge de plus de soixante ans et la douceur de ses mœurs, lui ont mérité la bienveillance du public, très bien disposé pour un étranger qui composait pour la première fois dans notre langue, et sa pièce a été beaucoup mieux reçue et plus applaudie que de la part de tout autre.

« C'est une pièce dans le goût de celles qui composent son théâtre, plutôt un canevas qu'un ouvrage fini, dont les situations ne sont qu'indiquées, pathétique par le fond, comique seulement par l'accessoire, joliment conduite, mais dont l'intrigue commune n'excite que la curiosité de voir le dénouement de l'imbroglio, extrêmement compliqué par la diversité des intérêts qui se croisent et s'excluent réciproquement.

« Le principal caractère ressort moins parce qu'il n'est pas contrasté; tous les autres se développent faiblement et lui sont par trop subordonnés. En général, ils ont tous une teinte uniforme de probité et de vertu, qui ôte à l'auteur la ressource féconde des oppositions, si nécessaires au théâtre et qui y produisent les grands effets. En un mot, il n'y a point cette *vis comica*, ce piquant de la critique, qui anime et satisfait la malignité du cœur humain.

« Le dialogue est extrêmement naturel, et c'est une des qualités de l'auteur ; mais le ton trop élevé sur lequel sont montés nos co-

miques modernes a fait paraître celui-ci trivial et plat à quantité d'amateurs. (5 novembre 1771.)

« On écrit de Fontainebleau que le *Bourru bienfaisant* y a été joué devant le roi, le mardi 5 de ce mois, et que cette comédie a été très bien accueillie, qu'elle a fait rire et pleurer alternativement par des transitions douces, qui ne donnent point à l'âme ces secousses convulsives qu'occasionnent les drames modernes. Ainsi la cour et la ville se sont trouvées d'accord en matière de goût, ce qui arrive rarement.

« Au surplus, c'est peut-être par cet esprit de contradiction que la comédie en question, le lendemain mercredi, n'a pas reçu à Paris les mêmes applaudissements que le premier jour. Le nombre des spectateurs avait déjà diminué beaucoup, et certains connaisseurs prétendent qu'on revient des éloges trop forts prodigués à l'auteur (9 novembre 1771). » [*Mémoires secrets*. Londres, 1780.]

Le *Bourru bienfaisant* a été naturellement traduit en italien pour les compatriotes de Goldoni. La première traduction paraît être celle de Pietro Caudoin, qui termine le XIII[e] volume de l'édition de Venise chez Sanioli (1772). Goldoni a traduit lui-même sa pièce (Paris, 1789). La brochure est précédée d'un portrait de l'auteur par Cochin. Le titre italien est : *Il burbero benefico o sia Il bisbetico di buon cuore*. On peut encore citer parmi les traductions allemandes : *Der gutherzige Murrkopf*, ohne Druckort, 1785 ; *Der gutherzige Polterer*, dans le théâtre d'Iffland (Vienne, 1843, XXIV[e] vol.)

130. L'Avare fastueux. — Comédie française en cinq actes et en prose (1772). [Voir p. 272.]

Cette pièce, reçue à correction par la Comédie-Française, puis définitivement admise, fut représentée à Fontainebleau, la veille du départ de la cour pour Paris. Elle fut froidement accueillie : « Tous les ministres, dit Goldoni, tous les étrangers, tous les bureaux étaient partis ; les comédiens étaient fatigués ; ils n'avaient plus grande envie d'étudier, encore moins de répéter.... Je vais à la première représentation ; je me mets à ma place ordinaire, au fond du théâtre derrière la toile. Il y avait si peu de monde qu'on ne pouvait pas s'apercevoir des effets bons ou mauvais de la pièce, et elle finit sans aucun signe d'approbation, ni de réprobation. Je rentre chez moi, je ne vois personne ; tout le monde fait ses paquets, je fais les miens. Tout le monde part, et je pars aussi. J'eus le temps en route de faire mes réflexions.... J'aurais dû faire des remontrances (aux acteurs sur la façon dont ils avaient joué), et employer mes protections pour que ma pièce ne fût pas donnée à Fontainebleau ; ainsi faisant la récapitulation de mes torts, j'écrivis aux comédiens en arrivant à Paris, et je retirai ma pièce sur-le-champ. » (*Mémoires*, t. III, p. 179.)

Grimm, dans sa *Correspondance*, juge sévèrement cette comédie:

« L'*Avare fastueux* de M. Goldoni, dit-il, n'est pas même une bonne esquisse. Tous les moyens en sont recherchés ou mesquins. » (Édit. Tourneux, t. XI, p. 361.)

Cette sentence est rigoureuse, mais elle resta sans appel. La pièce ne fut plus représentée après le froid accueil de Fontainebleau. Goldoni donne l'analyse de son œuvre et plusieurs extraits textuellement reproduits dans ses *Mémoires* (t III, p. 149 et suiv.). La donnée est ingénieuse; en affectant le faste, son avare réussit à se faire passer pour prodigue, et il est puni à la fois de son avarice et de sa dissimulation. L'auteur méritait un meilleur sort. On peut noter dans le dialogue la mode alors nouvelle des phrases coupées et suspendues, destinées à imiter le naturel des conversations ordinaires; les acteurs, paraît-il, n'avaient pas encore l'habitude de ce débit, et leur maladresse à cet égard contribua à la chute de l'œuvre.

L'*Avare fastueux* figure, traduit en italien, dans l'édition de Venise (Zatta) des comédies de Goldoni (1788-1795, t. IX), dans l'édition de Livourne (Massi, 1788-1793, t. XXVI), et dans l'édition de Lucques (Bonsignori, 1788-1793, t. XIX).

131. Gli amori di Zelinda e Lindoro. — Commedia di tre atti, in prosa.

Les amours de Zélinde et de Lindor. — Comédie en trois actes et en prose.

132. Le gelosia di Lindoro, seguito degli *Amori di Zelinda e Lindoro.* — Commedia di tre atti, in prosa.

La jalousie de Lindor, suite des *Amours de Zélinde et de Lindor.* — Comédie en trois actes et en prose.

133. Le inquietudini di Zelinda, seguito delle *Avventure di Zelinda e Lindoro.* — Commedia di tre atti, in prosa.

Les inquiétudes de Zélinde, suite des *Aventures de Zélinde et de Lindor.* — Comédie en trois actes et en prose.

« On me demandait, dit Goldoni, à propos de ces trois pièces (nos 132, 133 et 134), des comédies en Italie; j'écrivis en totalité les trois canevas ci-dessus. Mais comme, dans la troupe qui devait les jouer, il n'y avait pas un Arlequin du mérite de Carlin, ni de celui de Sacchi, j'anoblis le sujet; je remplaçai l'Arlequin et la soubrette par deux personnages d'un moyen état, et j'intitulai ces trois pièces : les *Amours de Zélinde et de Lindor,* la *Jalousie de Lindor*

et les *Inquiétudes de Zélinde*. Ces trois comédies n'eurent pas à Venise un succès éclatant; mais elles furent bien reçues du public éclairé, plus content de la composition que de l'exécution. Je ne connaissais pas les acteurs qui devaient les jouer; on avait fait la distribution des rôles comme l'on avait pu, et il n'y a pas en Italie les doubles et les triples comme à Paris, pour adapter les caractères à ceux qui sont le mieux en état de les soutenir. » (*Mémoires*, t. III, p. 86.)

134. **Il ventaglio.** — Commedia di tre atti, in prosa.

L'éventail. — Comédie en trois actes et en prose.

135. **Il matrimonio per concorso.** — Commedia di tre atti, in prosa.

Le mariage au concours. — Comédie en trois actes et en prose.

Cette comédie repose sur une équivoque bien conduite, et présente un imbroglio fort amusant. Pandolfo, négociant italien, peu scrupuleux et qui a plusieurs fois fait faillite, amassant grâce à ces manœuvres quelques milliers d'écus, est venu loger à Paris chez un compatriote, Filippo, à l'auberge de l'*Aigle*. Sa fille, Lisette, aime l'hôtelier, mais en secret. Ignorant cette circonstance, Pandolfo, qui vient d'Angleterre, a l'idée d'importer en France une mode d'Outre-Manche. Il fait insérer dans les *Petites affiches* un avis au public, donnant le signalement de sa fille, avec son adresse, et informant les prétendants qu'ils peuvent librement se mettre sur les rangs. Survient un autre marchand italien, Anselme avec sa fille Doralice; les amateurs se présentent; on confond Doralice et Lisette, et l'on croit que c'est la main de la première qui est mise au concours, d'autant plus que Lisette feint d'être mariée avec Filippo. Ce quiproquo fournit une série de situations plaisantes pendant trois actes, et ne s'explique qu'au dénouement.

A citer un passage intéressant au second acte (scène 1re), sur les conditions du théâtre italien en France, à l'époque où Goldoni écrivait pour cette scène. Un personnage, Mme La Fontaine, qui est Française, déclare qu'à Paris un auteur italien n'arrivera jamais au succès. « Les femmes qui font, dit-elle, la fortune des spectacles, ne vont pas à la Comédie italienne, parce qu'elles ne comprennent pas la langue; les hommes viennent pour faire la cour au beau sexe, et s'en vont avec lui quand les Italiens commencent à jouer; les acteurs étrangers n'ont pour auditoire que les rares amateurs de leur langue, quelques curieux venus par hasard, l'auteur peut-être pour dire du bien de sa pièce et le critique pour en médire. »

136. **La burla retrocessa nel contraccambio.** — Commedia di cinque atti, in prosa.

La plaisanterie retournée. — Comédie en cinq actes et en prose.

137. La scuola di ballo. — Commedia di cinque atti, in versi.

L'école de danse. — Comédie en cinq actes et en vers.

138. I due fratelli rivali. — Commedia di un atto solo, a soggetto.

Les deux frères rivaux. — Comédie en un acte, à canevas.

139. Arlecchino erede ridicolo. — Commedia di cinque atti, a soggetto.

Arlequin héritier ridicule. — Comédie en cinq actes, à canevas.

140. La famiglia in discordia. — Commedia di un atto solo, a soggetto.

La famille en discorde. — Comédie en un acte, à canevas.

141. Le due Italiane. — Commedia di tre atti, in prosa.

Les deux Italiennes. — Comédie en trois actes et en prose.

142. La schiava generosa. — Commedia di tre atti, in prosa.

L'esclave généreuse. — Comédie en trois actes et en prose.

143. L'appuntamento notturno. — Commedia di un atto solo, a soggetto.

Le rendez-vous nocturne. — Comédie en un acte, à canevas.

144. Arlecchino carbonajo. — Commedia di un atto solo, a soggetto.

Arlequin charbonnier. — Comédie en un acte, à canevas.

145. L'anello magico. — Commedia di due atti, a soggetto.

L'anneau magique. — Comédie en deux actes, à canevas.

146. Le cinque età di Arlecchino. — Commedia di cinque atti, a soggetto.

Les cinq âges d'Arlequin. — Comédie en cinq actes, à canevas.

Voici comment Grimm s'explique à propos de cette pièce :
« Rien n'est comparable à la facilité de M. Goldoni pour com-

biner le canevas d'une pièce de théâtre. Il vient d'en donner un au Théâtre italien intitulé *Les cinq âges d'Arlequin,* qui a été joué pour la première fois le 27 septembre 1771 et qui a eu tout le succès qu'il mérite auprès des amateurs de ce genre de spectacle.

« L'idée de ce canevas est tiré de la fable de Titon et de l'Aurore, mais il y a dans tout cela un mélange de folie et de pathétique, qui en rend la représentation très intéressante. Tous les points et les mots de ralliement indiqués par l'auteur sont originaux et d'une morale profonde, et quelques bouts de scène font regretter que M. Goldoni, sans renoncer à ce genre, ne se soit pas livré de préférence à travailler pour le Théâtre-Français. On nous fait cependant espérer d'y voir incessamment représenter une pièce de lui intitulée : le *Bourru bienfaisant.* Elle est attendue avec impatience. » (*Correspondance,* édit. Tourneux, t. IX, p. 381.)

147. Tal patrona, tal serva. — Commedia di cinque atti, in prosa.

Telle maitresse, telle servante. — Comédie en cinq actes et en prose.

148. I nastri di color rosa. — Commedia di un atto solo, in prosa.

Les nœuds de couleur rose. — Comédie en un acte et en prose, composée pour le Théâtre italien de Paris, mais non représentée.

149. La guerra de' Bergamaschi. — Commedia di cinque atti, in prosa.

La guerre des Bergamasques — Comédie à spectacle en cinq actes et en prose, composée pour le Théâtre italien de Paris, non représentée.

II.

TRAGÉDIES.

1. Belisario (La gloriosa cecità del gran). — Tragi commedia di cinque atti, in versi (1734).

Bélisaire (La glorieuse cécité du grand). — Tragi-comédie en cinq actes et en vers.

Goldoni apprécie lui-même cette pièce dans ses *Mémoires* de la manière suivante :

« Le 24 novembre 1734, mon *Bélisaire* parut pour la première fois sur la scène. C'était mon début, et il ne pouvait être ni plus satisfaisant, ni plus brillant pour moi.... Le principal défaut de ma pièce était la présence de Bélisaire, les yeux crevés et ensanglantés; à cela près, ma pièce, que j'avais nommée tragi-comédie, n'était pas dénuée d'agrément; elle intéressait le spectateur d'une manière sensible et d'après nature. Mes héros étaient des hommes, et non pas des demi-dieux; leurs passions avaient le degré de noblesse convenable à leur rang, mais ils faisaient paraître l'humanité telle que nous la connaissons, et ils ne portaient pas leurs vertus et leurs vices à un excès imaginaire. Mon style n'était pas élégant; ma versification n'a jamais donné dans le sublime; mais voilà précisément ce qu'il fallait pour ramener peu à peu à la raison un public accoutumé aux hyperboles, aux antithèses et au ridicule du gigantesque et du romanesque. » (*Mémoires,* t. I[er], p. 283 et suiv.)

2. Griselda. — Tragedia di tre atti, in versi, sulle traccie di quella di Apostolo Zeno e di Pietro Pariati.

Giselidis. — Tragédie en trois actes et en vers, imitée d'Apostolo Zeno et de Pietro Pariati.

Goldoni raconte dans une des plus jolies scènes de ses *Mémoires* (t. I[er], p. 287), comment il eut l'idée de ce sujet, qu'il avait d'abord traité sous la forme de l'opéra. Il avait été chargé par le noble Grimani d'arranger pour le théâtre San Samuele à Venise la *Griselda* d'Apostolo Zeno et de Pariati. L'auteur de la musique était l'abbé Vivaldi qui, suivant un mot connu, dînait de l'autel et soupait du théâtre. Envoyé chez lui par Grimani, pour s'entendre avec le compositeur sur les changements à faire, Goldoni trouve l'abbé occupé à lire son bréviaire. Il convient ici de citer textuellement le reste de la scène :

« — Monsieur, lui dis-je (c'est Goldoni qui parle), je ne voudrais pas vous distraire de votre occupation religieuse ; je reviendrai dans un autre moment.

« — Je sais bien, mon cher Monsieur, que vous avez du talent pour la poésie ; j'ai vu votre *Bélisaire,* qui m'a fait beaucoup de plaisir, mais c'est bien différent. On peut faire une tragédie, un poëme épique, si vous voulez, et ne pas savoir faire un quatrain musical. — Faites-moi le plaisir de me faire voir votre drame. — Oui, oui, je le veux bien. Où est donc fourrée *Griselda?* Elle était ici... *Deus in adjutorium meum intende. Domine... Domine... Domine...* Elle était ici tout à l'heure... *Domine ad adjuvandum...* Ah ! la voici ! Voyez, Monsieur, cette scène entre Gualtiere et Griselda ; c'est une scène intéressante, touchante. L'auteur y a placé à la fin un air pathétique, mais Mlle Giraud n'aime pas le chant langoureux ; elle voudrait un morceau d'expression, d'agitation, un air qui exprime la passion par des moyens différents, par des mots par exemple entrecoupés, par des soupirs élancés, avec de l'action, du mouvement. Je ne sais pas si vous me comprenez. — Oui, Monsieur, je comprends très bien. D'ailleurs j'ai eu l'honneur d'entendre Mlle Giraud, je sais que sa voix n'est pas assez forte... — Comment, Monsieur? vous insultez mon écolière. Elle est bonne à tout, elle chante tout. — Oui, Monsieur, vous avez raison ; donnez-moi le livre, laissez-moi faire. — Non, Monsieur, je ne puis pas m'en défaire, j'en ai besoin et je suis pressé. — Eh ! bien, Monsieur, si vous êtes pressé, prêtez-le moi un instant et sur-le-champ je vais vous satisfaire. — Sur-le-champ? — Oui, Monsieur, sur-le-champ. »

En un quart d'heure le jeune Goldoni fit ce que l'abbé désirait : « Vivaldi lit, il déride son front ; il relit, il fait des cris de joie, il jette son office par terre, il appelle Mlle Giraud. Elle vient : — « Ah ! lui dit-il, voilà un homme rare, voilà un poète excellent ! Lisez cet air ; c'est monsieur qui l'a fait ici sans bouger, en moins d'un quart d'heure ! » Et en revenant à moi : « Ah ! Monsieur, je vous demande pardon. » Et il m'embrasse, et il proteste qu'il n'aura jamais d'autre poète que moi. Il me confia le drame ; il m'ordonna d'autres changements, toujours content de moi, et l'opéra réussit à merveille. »

Peu de temps après, Goldoni se trouva en rapport avec une actrice alors renommée, Mme Collucci, surnommée la Romana, dont le rôle favori était celui de Griselda. C'était une tragédie de Pariati, tirée de l'opéra d'Apostolo Zeno, auquel Pariati avait collaboré ; mais l'œuvre était en prose. Il s'agissait de la versifier. « J'entrepris avec plaisir, dit Goldoni, de contenter la Romana ; mais je ne suivis pas exactement les auteurs du drame. J'y ajoutai le père de Griselda, un père vertueux, qui avait vu sans orgueil sa fille monter sur le trône et la voyait en descendre sans regret. J'avais imaginé ce nouveau personnage pour donner un rôle à mon ami Casali ; cet épisode donna un air de nouveauté à la tragédie, la rendit plus intéressante et me fit passer pour l'auteur de la pièce. »

3. Rosmonda. — Tragedia di cinque atti, in versi (1735).

Rosimonde. — Tragédie en cinq actes et en vers.

« C'était, dit Goldoni dans ses *Mémoires,* la *Rosimonda Dei Muti,* mauvais roman du siècle dernier, qui m'avait fourni l'argument ». La pièce fut donnée pour la première fois le 17 janvier 1735; elle n'eut que quatre représentations et fut accompagnée d'un intermède comique, la *Birba,* « calquée sur les bateleurs de la place Saint-Marc », dont l'auteur avait bien étudié « le langage, les ridicules, les charges et les tours d'adresse ».

4. Rinaldo di Montalbano. — Tragi commedia di cinque atti, in versi (1736).

Renaud de Montauban. — Tragi-comédie en cinq actes et en vers.

« Ce sujet était du fonds de la comédie italienne et aussi mauvais que l'ancien *Bélisaire* et le *Festin de Pierre.* Je l'avais purgé des défauts grossiers qui le rendaient insupportable, et je l'avais rapproché autant qu'il m'avait été possible du genre de l'ancienne chevalerie et de la décence convenable dans une pièce où paraissait Charlemagne.

« Le public habitué à voir Renaud, paladin de France, paraître au conseil de guerre, enveloppé dans un manteau déchiré, et Arlequin défendre le château de son maître et terrasser les soldats de l'empereur à coups de marmite et de pots cassés, vit avec plaisir le héros calomnié soutenir sa cause avec dignité, et ne fut pas mécontent de voir supprimer des bouffonneries déplacées.

« *Renaud de Montauban* fut applaudi, moins cependant que *Bélisaire* et le *Festin de Pierre.* Il acheva la saison de l'automne, mais je ne l'avais pas destiné à la presse, et j'ai été fâché de le voir imprimé dans l'édition de Turin. » (*Mémoires,* t. Ier, p. 322.)

5. Enrico, re di Sicilia. — Tragedia di cinque atti, in versi (1748).

Henri, roi de Sicile. — Tragédie en cinq actes et en vers blancs, tirée du *Mariage de vengeance,* nouvelle du roman de *Gil Blas.*

6. Nerone. — Tragedia di cinque atti, in versi (1748).

Néron. — Tragédie en cinq actes et en vers.

7. Enea nel Lazio. — Tragi commedia di cinque atti, in versi (1760).

Enée dans le Latium. — Tragi-comédie en cinq actes et en vers.

8. **Zoroastro.** — Tragedia di cinque atti, in versi (1760).

Zoroastre. — Tragédie en cinq actes et en vers.

9. **Artemisia.** — Tragedia di cinque atti, in versi.

Artémise. — Tragédie en cinq actes et en vers, imitée de la *Sémiramis* de Voltaire, non imprimée, ni représentée.

10. **Gli amori di Alessandro Magno.** — Tragedia di cinque atti, in versi.

Les amours d'Alexandre-le-Grand. — Tragédie en cinq actes et en vers, composée pour le théâtre de Saint-Luc, à Venise.

III.

OPÉRAS, OPÉRAS-COMIQUES ET INTERMÈDES.

Les livrets musicaux composés par Goldoni, au nombre d'une centaine environ, suffiraient à eux seuls pour constituer une œuvre importante, s'il s'agissait d'un poète ordinaire. Dans l'immense production de l'auteur vénitien, ils ne forment guère qu'un accessoire, et lui-même n'y attachait pas grand intérêt. « Les opéras-comiques de M. Goldoni, lit-on dans une note des *Mémoires* (t. III, p. 363), ont parcouru plusieurs endroits de l'Italie. L'on y a fait partout des changements au gré des acteurs et des compositeurs de musique. Les imprimeurs les ont pris où ils ont pu les trouver, et il y en a très peu qui ressemblent aux originaux. » Il est donc difficile de porter un jugement équitable sur cette partie de l'œuvre de Goldoni. On trouvera seulement ici la liste chronologique de ses opéras, aussi exacte que possible, avec quelques indications complémentaires pour les livrets qui ont été joués à Paris.

1. **La cantatrice.** — Intermezzo di due atti, in versi (1729-1730).

   La cantatrice. — Intermède en deux actes et en vers.

2. **Amalassunta.** — Dramma per musica di tre atti, in versi (1732).

   Amalasonte. — Opéra en trois actes et en vers.

3. **Il gondoliere veneziano o Gli sdegni amorosi.** — Intermezzo di due parti (1733).

   Le gondolier vénitien ou Les dédains amoureux. — Intermède en deux parties.

4. **La pupilla.** — Intermezzo di due partie (1734).

La pupille. — Intermède en deux parties. La musique est du compositeur Maccari.

5. **Pisistrato.** — Dramma per musica di tre atti (1734).

Pisistrate. — Opéra en trois actes.

6. **Aristide.** — Intermezzo di due parti eroi-comico (1735).

Aristide. — Intermède héroï-comique en deux parties, musique de Lotario Vandini.

7. **La birba.** — Intermezzo di due parti (1735).

Les gueux. — Intermède en deux parties.

8. **La generosità politica.** — Dramma per musica, poesia di Dom. Lalli, napoletano, e di Goldoni, musica di Giammaria Marchi, milanese (1736).

La générosité politique. — Opéra, paroles de Dom. Lalli, Napolitain, et de Goldoni, musique de Giammaria Marchi, Milanais.

9. **La fondazion di Venezia.** — Intermezzo di un atto solo (1736), musica di Giacomo Maccari, romano.

La fondation de Venise. — Intermède en un acte, musique de Giacomo Maccari, Romain.

10. **Lucrezia romana in Constantinopoli.** — Dramma per musica di tre atti, musica di Maccari (1737).

Lucrèce à Constantinople. — Opéra en trois actes, musique de Maccari.

11. **Germondo.** — Dramma per musica di tre atti (1739).

Germond. — Opéra en trois actes.

12. **Gustavo primo, re di Svezia.** — Dramma per musica di tre atti, musica di Bald. Galuppi (1740).

Gustave Ier, roi de Suède. — Opéra en trois actes, musique de Bald. Galuppi, dit le Buranello.

13. **Oronte, re de' Sciti.** — Dramma per musica di tre atti, musica di Bald. Galuppi (1740).

Oronte, roi des Scythes. — Opéra en trois actes, musique de Bald. Galuppi.

14. **La Statira.** — Dramma per musica di tre atti (1741).

Statira. — Opéra en trois actes.

15. **La bottega del caffè.** — Dramma per musica di tre atti, (1743).

Le café. — Opéra-comique en trois actes, d'après la comédie du même titre.

16. **Il filosofo.** — Intermezzo di due atti (1743).

Le philosophe. — Intermède en deux actes.

17. **La contessina.** — Dramma per musica di tre parti (1743).

La petite comtesse. — Opéra-comique en trois parties.

18. **La scuola moderna.** — Dramma giocoso per musica di tre atti (1748).

L'école moderne. — Opéra-comique en trois actes.

19. **La maestra di buon gusto.** — Dramma giocoso per musica, riformato sopra la *Scuola moderna* (1748).

La maitresse de bon goût. — Opéra-comique refait d'après l'*École moderne.*

20. **Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno.** — Dramma per musica di tre atti (1749).

Les trois Bertoldes (traduction de Goldoni). — Opéra-comique en trois actes[1].

---

1. Cet opéra, comme la plupart de ceux qui suivent, a été publié sous le nom de Polisseno Fegeio, pour l'auteur des paroles. C'était le surnom que Goldoni avait reçu lors de son agrégation à l'Académie des Arcades de Rome.

21. **Il finto principe.** — Dramma per musica di tre atti (1749).

Le prince supposé. — Opéra-comique en trois actes.

22. **La maestra di scuola.** — Dramma giocoso per musica. « La poesia delle parti buffe è del sign. dott. Carlo Goldoni, veneto. La musica buffa è del sign. Vincenzo Ciampi, maestro di cappella, napoletano. »

La maîtresse d'école. — Opéra-comique. « Les vers des parties bouffes sont de Goldoni; la musique de Vincenzo Ciampi, compositeur napolitain. »

23. **L'Arcadia in Brenta.** — Dramma per musica di tre atti (1749).

L'Arcadie sur les bords de la Brenta. — Opéra-comique en trois actes.

« C'est une société, ajoute Goldoni, dans ses *Mémoires*, établie sur la Brenta, rivière délicieuse dans le Padouan, à quelques lieues de Venise. »

24. **Il negligente.** — Dramma per musica di tre atti (1749).

L'insouciant. — Opéra-comique en trois actes. La musique a été faite successivement par Vincenzo Ciampi et par Giovanni Paisiello.

25. **Arcifanfano, re dei matti.** — Dramma per musica di tre atti (1750).

Arcifanfano, roi des fous. — Opéra-comique en trois actes.

26. **Le donne vendicate.** — Dramma per musica di tre atti (1750), musica di Nicolò Piccini.

Les femmes vengées. — Opéra-comique en trois actes, musique de Nicolò Piccini.

27. **La favola dei tre gobbi.** — Intermezzo di due atti (1750).

La fable des trois bossus. — Intermède en deux actes.

28. Il mondo della luna. — Dramma per musica di tre atti, musica di Bald. Galuppi (1750).

Le monde de la lune. — Opéra-comique en trois actes, musique de Bald. Galuppi.

29. Il mondo alla roversa o sia Le donne comandano. — Dramma per musica di tre atti, musica di Bald. Galuppi (1750).

Le monde renversé ou Le règne des femmes. — Opéra-comique en trois actes, musique de Bald. Galuppi.

30. Il paese della Cucagna. — Dramma per musica di tre atti, musica di Bald. Galuppi (1750).

Le pays de Cocagne. — Opéra-comique en trois actes, musique de Bald. Galuppi.

31. Il conte Caramella. — Dramma per musica di tre atti, musica di Bald. Galuppi (1751).

Le comte Caramella. — Opéra-comique en trois actes, musique de Bald. Galuppi.

32. La mascherata. — Dramma per musica di tre parti, musica di Bald. Galuppi (1751).

La mascarade. — Opéra-comique en trois parties, musique de Bald. Galuppi.

33. I portentosi effetti della madre natura. — Dramma per musica di tre atti, musica di Bald. Galuppi (1752).

Les prodigieux effets de la nature. — Opéra-comique en trois actes, musique de Bald. Galuppi.

34. Le pescatrici. — Dramma per musica di tre atti, musica di Ferd. Bertori (1752).

Les pêcheuses. — Opéra-comique en trois actes, musique de Ferd. Bertori.

35. Le virtuose ridicole. — Dramma per musica, musica di Bald. Galuppi e di Giovanni Paisiello (1752).

Les virtuoses ridicules. — Opéra-comique dont le livret a été mis en musique en 1756, par Bald. Galuppi et, en 1763, par Giovanni Paisiello.

36. I bagni d'Albano. — Dramma per musica di tre atti, musica di Giovanni Paisiello (1753).

Les bains d'Albano. — Opéra-comique en trois actes, musique de Giovanni Paisiello.

37. La calamità dei cuori. — Dramma per musica di tre atti, musica di Bald. Galuppi (1753).

L'aimant des cœurs[1]. — Opéra-comique en trois actes, musique de Bald. Galuppi.

38. De gustibus non est disputandum. — Dramma per musica di tre atti (1753).

Il ne faut pas disputer des goûts. — Opéra-comique en trois actes.

39. Il re alla caccia. — Dramma per musica di tre atti, musica di Bald. Galuppi (1753).

Le roi à la chasse. — Opéra-comique en trois actes, musique de Bald. Galuppi.

Imitation de : *Le Roi et le Fermier,* de Sedaine, et de la *Partie de chasse de Henri IV,* de Collé.

Goldoni ajoute que ces deux ouvrages paraissent imités eux-mêmes de : *le Roi et le Meunier,* comédie anglaise de Mansfeld, et que la source véritable de tous ces sujets se trouve dans l'*Alcade de Zalamanca,* de Calderon.

40. L'ipocondriaco. — Intermezzo di due parti (1763).

L'hypocondriaque. Intermède en deux parties.

41. Monsieur Petiton. — Intermezzo di due parti (1753).

Monsieur Petiton. — Intermède en deux parties.

---

1. C'est-à-dire : *La femme aimable,* traduction de Goldoni.

42. Lo speziale. — Dramma per musica di tre atti (1753).

L'apothicaire. — Opéra-comique en trois actes.

43. La maestra. — Dramma per musica (1754).

La maitresse. — Opéra-comique.

44. I matti per amore. — Dramma per musica di tre atti (1754), musica di Gioachino Cocchi.

Fous d'amour. — Opéra-comique en trois actes, musique de Gioachino Cocchi.

45. La diavolessa. — Commedia per musica di tre atti, musica di Bald. Galuppi (1755).

La diablesse. — Opéra-comique en trois actes, musique de Bald. Galuppi.

46. Le nozze. — Dramma per musica, musica di Bald. Galuppi.

Les noces. — Opéra-comique, musique de Bald. Galuppi.

47. La buona figliuola. — Dramma giocoso per musica di tre atti, musica di Duni, di Salvador Perillo e di Nicolò Piccini (1756).

La bonne fille. — Opéra-comique en trois actes. La musique a été faite successivement par Duni, Salvador Perillo et Nicolò Piccini.

Le sujet de la pièce a été tiré par l'auteur de la comédie de *Paméla*. Lorsque la *Buona figliuola* fut jouée à Paris, en 1771, Cailhava d'Estandoux substitua des paroles françaises aux paroles italiennes. Mais, ajoute Grimm à ce propos, « partout où cela lui est devenu trop difficile, un certain Baccelli a coupé la musique et l'a forcée de cadrer avec M. Cailhava.

« Rien ne prouve mieux que ces opérations combien nous sommes éloignés de nous entendre en musique et surtout de l'entendre. C'est un excellent moyen d'empêcher les oreilles du public de se former et de reculer ses progrès, car si vous croyez que :

So che il ciel non abbandona
L'innocenza e l'onestà.

puisse être traduit sur la divine modulation de Piccini par :

Le ciel est le protecteur
De l'innocence et de l'honneur.

vous pouvez être sûr que la grâce et le goût se sont retirés de vous et que l'endurcissement de vos oreilles est déjà devenu un mal incurable. » (*Correspondance littéraire*, édit. Tourneux, t. IX, p. 343.)

Bachaumont n'est pas plus favorable à l'adaptateur de la *Buona figliuola:* « La traduction est mal faite, dit-il, et le poète parait avoir l'oreille peu délicate. » Mais l'auteur des *Mémoires secrets* partage l'enthousiasme de Grimm pour la musique de Piccini :

« Malgré ces disparates, la musique (de la *Buona figliuola*) a produit un grand effet, et les oreilles françaises habituées depuis quelques années à un genre qui leur répugnait d'abord, ont reçu celle-ci avec la plus délicieuse sensation. On a remarqué dans l'auteur cette belle unité, essentielle en harmonie, comme dans les autres arts, ces transitions heureuses du grave au doux, du dolent au gai, du naif au sublime. Les accompagnements surtout ont paru travaillés avec un art infini et se prêter merveilleusement à la phrase musicale. (*Mémoires secrets*, 18 juin 1771 ; Londres, 1780.)

Ce second opéra emprunté à l'histoire de *Paméla*, n'eut pas à Paris le même succès que la *Buona figliuola*.

« Comme le poème de *La bonne fille mariée*, jouée jeudi à l'Opéra, écrit Bachaumont, à la date du 18 avril 1779, est du sieur Goldoni, on se flattait qu'il serait supérieur aux autres dont on s'est toujours plaint; mais, quoiqu'il y ait dans les détails quelques scènes d'un comique plus vrai que dans les autres pièces de ce genre, déjà données, l'ensemble n'a pas plus d'intérêt, et les incidents n'ont pas plus de vérité. Il parait décidé que le poète, absolument subordonné au musicien, doit s'y sacrifier en entier. La musique a produit le plus grand effet sur les oreilles des amateurs. Les applaudissements ont été très vifs, on a même redemandé le finale du second acte. » (*Mémoires secrets*, t. XIV, p. 27.)

D'ailleurs, Goldoni n'approuvait pas les transformations qu'un adaptateur maladroit avait apportées à son texte, et il fit insérer dans le *Journal de Paris* (nº 113), un avertissement pour éclairer le public : « Il convient, dit Bachaumont, le 25 avril 1779, avoir fait la *Buona figliuola*, son début en opéra-comique à la cour de Parme, où il avait été appelé. Il dit qu'il avait tiré cette pièce de sa *Paméla*, comédie en cinq actes, qui avait eu en Italie le plus grand succès. Le sieur Duni fit la musique et le tout réussit à merveille, ce qui lui valut le titre et la pension dont le duc voulut bien l'honorer. Depuis, M. Piccini fit une autre musique sur le drame imprimé; pendant ce temps il avait donné à Venise la suite de *Paméla*, sous le titre de *Paméla mariée*, mais à laquelle M. Goldoni n'a eu aucune part. » (*Mémoires secrets*, t. XIV, p. 32.)

Cette fois encore cependant l'insuccès du poème ne nuisit pas à la réussite du compositeur. A la première représentation, le public réclama la présence de Piccini sur la scène, « ce qui n'était pas encore arrivé à ce spectacle que pour le sieur Floquet. Il parut et fut applaudi à tout rompre. Le second jour, il a cru devoir se refuser au même empressement. » (*Mémoires secrets*, édit. de Londres, t. XII, p. 196.)

48. La cascina. — Dramma per musica di tre atti, musica di Giuseppe Scolari, musicata ancora dal Duni (1756).

La ferme. — Opéra-comique en trois actes, mis successivement en musique par Giuseppe Scolari et par Duni.

49. Le nozze giocose. — Dramma per musica (1756).

Les noces joyeuses. — Opéra-comique.

50. La ritornata da Londra. — Dramma per musica di tre atti, musica di Dom. Fischietti (1756).

Le retour de Londres. — Opéra-comique en trois actes, musique de Dom. Fischietti.

51. Il mercato di Malmantile. — Dramma per musica di tre atti, musica di Giuseppe Scarlatti, musicata ancora da Dom. Fischietti (1757).

Le marché de Malmantile. — Opéra-comique en trois actes, mis successivement en musique par Giuseppe Scarlatti et par Dom. Fischietti.

52. Il festino. — Dramma per musica di tre atti, musica di Ferrandini Antonio (1757).

Le bal bourgeois. — Opéra-comique en trois actes, musique de Ferrandini Antonio.

53. I viaggiatori ridicoli. — Dramma per musica, musica di Scolari (Parma) e di Salvador Perillo (Venezia) [1757].

Les voyageurs ridicules. — Opéra-comique, mis successivement en musique par Scolari, à Parme, et par Salvator Perillo, à Venise.

54. L'isola disabitata. — Dramma per musica di tre atti, musica di Giuseppe Scarlatti (1757).

L'île inhabitée. — Opéra-comique en trois actes, musique de Giuseppe Scarlatti.

55. Il signor dottore. — Dramma per musica di tre atti (1758).

Monsieur le docteur. — Opéra-comique en trois actes.

56. La conversazione. — Dramma per musica di tre atti, musica di Giuseppe Scolari (1758).

La réunion de société. — Opéra-comique en trois actes, musique de Giuseppe Scolari.

57. Buovo d'Antona. — Dramma per musica di tre atti, musica di Tomaso Trajetta (1759).

Beuves de Hanstones. — Opéra-comique en trois actes, tiré de la chanson de geste de ce nom, qui avait été mise à contribution en Italie dans les poèmes chevaleresques du XIV[e] siècle, musique de Tomaso Trajetta.

58. Il conte Chicchera. — Dramma per musica, musica di Giovanni Lampugnani (1759).

Le comte Chicchera. — Opéra-comique mis en musique par Giov. Lampugnani.

59. Gli uccellatori. — Dramma per musica di tre atti, musica di Floriano Gassmann (1759).

Les oiseleurs. — Opéra-comique en trois actes, musique de Floriano Gassmann.

60. Amor contadino. — Dramma per musica di tre atti, musica di Giov. Battista Lampugnani (1760).

L'amour paysan. — Opéra-comique en trois actes, musique de G. B. Lampugnani.

61. Filosofia ed amore. — Dramma per musica di tre atti, musica di Floriano Gassmann (1760).

Philosophie et amour. — Opéra-comique en trois actes, musique de Floriano Gassmann.

62. La buona figliuola maritata. — Dramma per musica di

tre atti, musica di Piccini e musica nuova di Giuseppe Scolari (1761).

La bonne fille mariée. — Opéra en trois actes, mis successivement en musique par Piccini et par Giuseppe Scolari. Le livret est tiré de *Paméla mariée,* drame bourgeois de Goldoni.

63. **L'amor artigiano.** — Dramma giocoso per musica, musica di Gaëtano Lattila, di Floriano Gassmann e di Giuseppe Schuster (1761).

L'amour artisan. — Opéra-comique mis successivement en musique par Gaëtano Lattila, par Floriano Gassmann et par Joseph Schuster.

64. **Amor in caricatura.** — Dramma per musica di tre atti, musica di Vincenzo Ciampi (1761).

L'amour ridicule. — Opéra-comique en trois actes, musique de Vincenzo Ciampi.

65. **La fiera di Sinigaglia.** — Dramma per musica di tre atti (1761).

La foire de Sinigaglia. — Opéra-comique en trois actes.

66. **La serva astuta o sia Il filosofo di campagna.** — Musica di Bald. Galuppi.

La servante rusée ou Le philosophe campagnard. — Opéra-comique mis en musique par Bald. Galuppi.

67. **Il viaggiatore ridicolo.** — Dramma per musica, musica di Salvator Perillo (1761).

Le voyageur ridicule. — Opéra-comique mis en musique par Salvator Perillo.

68. **La bella verità.** — Dramma per musica di tre atti, musica di Nicolò Piccini (1762).

La belle vérité. — Opéra-bouffe en trois actes, musique de Nicolò Piccini.

69. I tre amanti ridicoli. — Dramma per musica, musica di Bald. Galuppi (1763).

Les trois amants ridicules. — Opéra-comique mis en musique par par Bald. Galuppi.

70. La donna di governo. — Dramma per musica di tre atti, musica di Bald. Galuppi (1764).

La gouvernante. — Opéra-çomique en trois actes, musique de Bald. Galuppi.

71. La finta semplice. — Dramma per musica, musica di Salvatore Perillo (1764).

La fausse ingénue. — Opéra-comique mis en musique par Salvator Perillo.

72. La cameriera spiritosa. — Dramma per musica, musica di Bald. Galuppi (1766).

La soubrette femme d'esprit. — Opéra-comique mis en musique par Bald. Galuppi.

73. La notte critica. — Dramma per musica, musica di Antonio Boroni (1766).

La nuit critique. — Opéra-comique mis en musique par Antonio Boroni.

74. L'astuzia felice. — Dramma per musica ridotto in sei personnagi, musica di Filippo Gherardesca (1767).

La ruse heureuse. — Opéra-comique réduit à six personnages, musique de Filippo Gherardesca.

75. La nozze in campagna. — Dramma per musica di tre atti, musica di Gregorio Sciroli (1768).

La noce de campagne. — Opéra-comique en trois actes, musique de Gregorio Sciroli.

76. L'incognita perseguitata. — Dramma per musica (1773).

L'inconnue persécutée. — Opéra tiré du drame de Goldoni portant le même titre.

77. L'isola di Bengodi. — Dramma per musica, musica di Gennaro Astaritta (1777).

L'île de Bengodi. — Opéra-comique mis en musique par Gennaro Astaritta.

78. I volponi. — Dramma per musica di tre atti (1777).

Les renards. — Opéra-comique en trois actes.

79. Il talismano. — Dramma giocoso di tre atti. La musica dell' atto primo e di Antonio Salieri. L'atto secondo e l'atto terzo di Giacomo Rust (1779).

Le talisman. — Opéra-comique en trois actes. La musique du premier acte est d'Antonio Salieri; celle du second et du troisième acte, de Giacomo Rust.

80. Vittorina. — Dramma per musica di tre atti, musica di Nicolò Piccini (1782).

Victorine. — Opéra-comique en trois actes, musique de Piccini.

Cet opéra fut écrit pour Londres : « C'était, dit Goldoni, l'ouvrage le plus agréable et le mieux soigné que j'envoyai en Angleterre; j'en reçus de Londres des compliments et des remerciements sans fin. Mais le succès ne répondit pas à la prévention des directeurs, ni à la mienne. » (*Mémoires*, t. III, p. 101.)

81. Il quartiere fortunato. — Intermezzo di due atti, in versi.

L'heureux gîte. — Intermède en deux actes et en vers.

82. L'amor fà l'uomo cieco. — Intermezzo di due atti, in versi.

L'amour rend l'homme aveugle. — Intermède en deux actes et en vers.

83. Il disinganno. — Intermezzo di due atti, in versi.

L'erreur reconnue. — Intermède en deux actes et en vers.

SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES.

§ 1er.

FRANCE.

BACHAUMONT. — *Mémoires secrets.* 36 vol. in-12. 1780-1789.

BASCHET (Armand). — *Les archives de la sérénissime république de Venise.* 1 vol. in-8°. 1858.

— *Les archives de Venise.* Histoire de la chancellerie secrète. 1 vol. in-8°. 1870.

— *La diplomatie vénitienne.* Paris, Plon, 1862.

BAZIN (René). — *Les Italiens d'aujourd'hui.* (*Revue des Deux-Mondes,* 1er juillet 1893.)

BELLAY (Joachim DU). — *Les regrets.* Paris, Liseux, 1876.

BOINDIN (Nicolas). — *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris.* 1718-1719. In-12.

— *Discours sur les masques et les habits de théâtre des anciens.* (*Recueil de l'Académie des Inscriptions,* t. IV. 1723.)

BOUGEAULT (Alfred). — *Histoire des littératures étrangères.* Paris, Plon, 1876. T. III. Littérature italienne.

BOURNET (A.). — *Venise.* Notes prises dans la bibliothèque d'un vieux Vénitien. Paris, Plon, 1882.

BROSSES (Charles DE). — *Lettres historiques et critiques écrites d'Italie.* Paris, an VIII. 3 vol. in-8°.

CAILHAVA D'ESTANDOUX. — *Études sur Molière.* 1802.

CAMPARDON. — *Les comédiens du roi de la troupe italienne.* Paris, Berger-Levrault et Cie, 1880. 1 vol. in-8°.

CASANOVA DE SEINGALT (Jacques). — *Mémoires.* Bruxelles, 1887. 6 vol.

CHASLES (Philarète). — *La France, l'Espagne et l'Italie au XVIIe siècle.* 1 vol. Paris, Charpentier, 1877.

— *Italie et Espagne. Voyages d'un critique à travers la vie et les livres.* Paris, Didier, 1869. 1 vol.

COMINES (Philippe DE). — *Mémoires.* Paris, 1850. 3 vol. in-8°.

COLLÉ (Charles). — *Journal historique.* Paris, 1805-1807. 3 vol. in-8°.

CROUSLÉ. — *Lessing et le goût français en Allemagne.* 1 vol. in-8°. Paris, Durand, 1863.

DARU (Pierre). — *Histoire de la république de Venise.* Paris, Firmin-Didot, 1819, 7 vol.; 1853, 4e édit., 9 vol. in-8°.

DARESTE DE LA CHAVANNE (C. D.). — *Mémoires d'un coureur d'aventures* (Lorenzo Da Ponte, poète vénitien, collaborateur de Mozart). Paris, Pagnerre. 1 vol. in-8°.

DEJOB (Charles). — *L'instruction publique en France et en Italie au XIXe siècle.* 1 vol. in-12. Paris, Armand Colin, 1893.

DES BOULMIERS. — *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien,* depuis son rétablissement jusqu'à l'année 1769. Paris, 1769. 7 vol. in-12.

DESPOIS (Eugène). — *Le théâtre français sous Louis XIV.* Paris, 1867.

DIETZ (Henri). — *Les littératures étrangères.* Italie, Espagne. Paris, Armand Colin.

DRACK (Maurice). — *Le théâtre de la foire. La Comédie italienne et l'Opéra-Comique.* Recueil de pièces choisies jouées de la fin du XVII[e] siècle aux premières années du XIX[e] siècle, avec étude historique, notes et tables chronologiques. 1[re] série : 1658 à 1720. Paris, Firmin-Didot.

DU BOCCAGE (M[me]). — *Lettres sur l'Italie* dans le *Recueil des œuvres de Madame Du Boccage,* t. III. Lyon, Périsse frères, 1770.

ESPION CHINOIS (L') ou *l'Envoyé secret de la Cour de Pékin pour examiner l'état de l'Europe.* Cologne, 1768-1774. 6 vol. D'après le *Dictionnaire des anonymes* de Barbier, l'auteur de l'*Espion chinois* est Ange Goudar.

ESTIENNE (Henri). — *Deux dialogues du nouveau langage français italianisé et autrement déguisé, principalement entre les courtisans de ce temps.* Paris, Lemerre, 1885. La première édition est de 1578.

FÉNELON. — *Lettre écrite à l'Académie française sur l'éloquence, la poésie, l'histoire, etc.* Paris, 1718.

FILIPPI (J. DE). — *Tartuffe en Italie,* article paru dans le *Moliériste.* 1884, t. VI, pages 105-111.

GALIANI (L'abbé). — *Polichinelle,* dans la *Bibliographie parémiologique* de M. Duplessis. 1847.

GHERARDI (Évariste). — *Théâtre italien.* Bruxelles, 1691 et 1697. 3 vol. in-12 ; Paris, 1700. 6 vol. in-12.

GINGUENÉ (P. L.). — *Histoire littéraire d'Italie.* Paris, 1811-1824. 9 vol. in-8°.

GOLDONI (Charles). — *Mémoires de M. Goldoni* pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre, dédiés au roi. 3 vol. in-8°. Paris, V[ve] Duchesne, 1787.

GRIMM. — *Correspondance littéraire, philosophique et critique* de Grimm, Diderot, Raynal, Meister, revue sur les textes

originaux; comprenant, outre ce qui a été publié à diverses époques, les fragments supprimés en 1813 par la censure, les parties inédites conservées à la bibliothèque ducale de Gotha et à l'Arsenal de Paris. Notices, notes, table générale, par Maurice Tourneux. Paris, Garnier, 1877-1882. 16 vol. gr. in-8°.

GROSLEY (P. J.). — *Nouveaux mémoires sur l'Italie et les Italiens,* par deux gentilshommes suédois. Londres, 1764. 3 vol.; 2e édit., 1774.

GUILLEMOT (Jules). — *Le théâtre italien de Gherardi.* (*Revue contemporaine,* 15 mai 1866.)

HILLEBRAND (K.). — *Études historiques et littéraires.* T. Ier. *Études italiennes.* Paris, A. France. 1868.

LALANDE (DE). — *Voyage d'un Français en Italie,* fait dans les années 1765 et 1766. Venise et Paris, 1769. 8 vol. in-12 avec un atlas. Réimprimé en 1786 en 9 volumes avec le nom de l'auteur.

LARROUMET. — *Marivaux.* Paris, 1883. 1 vol. in-8°.

LE SAIGE (Jacques). — *Voyage de Jacques Le Saige à Rome, Notre-Dame de Lorette, Venise, Jérusalem et autres saints lieux.* Douai, 1851. In-4°.

LIMOJON DE SAINT-DIDIER. — *La ville et la république de Venise.* Amsterdam, 1680. In-12. Paris, 4e édit., 1685.

MAGNIN (Ch.). — *Teatro Celeste.* Les commencements de la comédie italienne en France. (*Revue des Deux-Mondes,* 15 décembre 1847.)

MERCEY (F.). — *Le théâtre en Italie:* I. Stentarello, *Revue des Deux-Mondes,* 15 mars 1840. II. Les théâtres romains. Meo Pattacca et Cassandrino, 15 avril 1840. III. Les théâtres de Naples. Scaramouche et Pulcinella, 1er juin 1840. IV. Les quatre masques de la Comédie italienne. Le théâtre moderne, 1er septembre 1840.

MÉZIÈRES. — *W. Gœthe.* Les œuvres expliquées par la vie. Paris, Didier, 1872. 2 vol.

MIOT DE MÉLITO. — *Mémoires sur le Consulat, l'Empire et le roi Joseph.* 3 vol. in-8°. 1858.

MOLAND (Louis). — *Molière et la comédie italienne.* Paris, Didier, 1867. 1 vol. in-8°.

MUSSET (Paul DE). — *Charles Gozzi.* (*Revue des Deux-Mondes,* 15 novembre 1844.)

— *Mémoires inutiles sur la vie de Charles Gozzi.* Traduction française. Paris, 1843.

NAUDET. — *Notice sur Térence* dans la Biographie Didot.

ORIGNY (Antoine D'). — *Annales du théâtre italien.* Paris, 1788. 3 vol. in-8°.

PARFAICT (frères). — *Histoire de l'ancien théâtre italien jusqu'en* 1697. Paris, 1753.

PÉLISSIER (Léon G.). — *Scènes originales du* Tartuffe *de Gigli,* traduites et publiées avec une notice. Paris, 1889.

PERLET. — Journal.

PETIT (Docteur Léon). — *Les médecins de Molière.* Conférence faite au palais des Sociétés savantes, le 9 avril 1890. 2e édit. Paris, Lechevalier, 1890.

RICCOBONI (L.). — *Histoire du théâtre italien.* Paris, 1728-1731. 2 vol. in-8°.

RISTELHUEBER (P.). — *Les mimes de Hérodas,* traduits en français avec introduction et notes. Paris, Delagrave, 1893.

ROUSSEAU (J. J.). — *Les confessions.* Genève, 1782.

SABLIER. — *Œuvres de M**** (Goldoni). — Traduction de la *Suivante généreuse* et des *Mécontents*. Londres, 1761. In-12.

SAINTE-BEUVE. — *Causeries du lundi*. 15 vol. Paris, Garnier. *Nouveaux lundis*. 13 vol. Paris, Michel Lévy. *Passim.*

SAINT-EVREMOND. — *Œuvres choisies*, par Ch. Gidel. Paris, Garnier frères.

SAND (Maurice). — *Masques et bouffons*. Paris, 1859. 2 vol. in-8° avec gravures.

SISMONDI. — *De la littérature du midi de l'Europe*. 4 vol. in-8°. 1813-1829.

STAËL (Mme DE). — *Corinne ou l'Italie*. 3 vol. in-12. 1807.

STENDHAL. — *Vie de Napoléon. Vie de Rossini. Vie de Métastase. Promenades dans Rome. Rome, Naples et Florence.* Paris, Michel Lévy. *Passim.*

TASCHEREAU (J. A.). — *Histoire de la vie et des ouvrages de Molière*. 3e édit. Paris, 1844.

VIEL-CASTEL (DE). — *Essai sur le théâtre espagnol*. 2 vol. Paris, Charpentier, 1882.

VANDAL (Albert). — *Venise mourante*. (*Journal des Débats*, 21 avril 1893.)

VAUMORIÈRE (Pierre D'ORTIGUE DE). — *Lettres sur toutes sortes de sujets*. Paris, 1689.

VOLTAIRE. — Ed. Beuchot. *Œuvres. Passim.*

YRIARTE (Charles). — *La vie d'un patricien de Venise au XVIe siècle*. Paris, Plon, 1874. 1 vol. in-8°.

§ 2.

ITALIE.

AGRESTI (Alberto). — *Studii sulla commedia italiana del secolo XVI*. Naples, 1871.

AMICIS (Vincenzo DE). — *L'imitazione latina nella commedia italiana del secolo XVI*. Pise, 1871.

— *La commedia popolare latina e la commedia dell' arte*. Naples, 1882.

ANCONA (Alessandro D'). — *Origini del teatro in Italia*. Florence, Le Monnier, 1877.

ARCOLEO (G.). — *Un filosofo in maschera*. Conferenza pubblicata in Napoli. 1875.

BAFFO (G.). — *Poesie in dialetto veneziano*. Cosmopoli, 1789.

BARBIERI (Nicolò). — *La Supplica*. Discorso famigliare intorno alle commedie. Venise, 1634.

BARETTI (Giuseppe). — *Gl' Italiani* osia *Relazione degli Usi e costumi d'Italia*. Milan, 1818. *La Frusta letteraria*, passim. *Lettere*.

BARTOLI (Adolfo). — *Scenari inediti della commedia dell' arte*. Contributo alla storia del teatro popolare italiano. Florence, 1880.

BARTOLI (Francesco). — *Notizie istoriche de' Comici italiani*. Padoue, 1781.

BATTAGLIA (Michele). — *Delle academie veneziane*. Venise, 1826. Dissertazione storica.

BELGRANO (L. F.). — *Imbreviature di Giovanni Scriba* (contiene *Matrimonio e Consolato di Carlo Goldoni*). Gênes, 1882.

BERNONI. — *Tradizioni popolari veneziane.* Venise, 1877.

BLASIS (DE). — *Storia del Ballo in Italia.*

BOERIO (G.). — *Vocabolario del dialetto veneziano.* 1827.

CAMERINI (Eugenio). — *I precursori del Goldoni.* Milan, 1872.

ÇANELLO (U. A.). — *Storia della letteratura italiana* dal 1494 alla morte del Tasso. 1595.

CARDUCCI (Giosuè). — *Studi letterari.* Dello svolgimento della letteratura nazionale. Livourne, 1874.

CARRER (Luigi). — *Vita di Carlo Goldoni.* 3 vol. Venise, 1824.

CARRERA (V.). — *Carlo Goldoni a Torino.* Turin, 1886.

CIAMPI (Ignazio). — *La vita artistica di Carlo Goldoni.* Rome, 1860.

CICOGNA (E. A.). — *Bibliografia veneziana.*

DANDOLO. — *La caduta della repubblica di Venezia ed i suoi ultimi cinquant' anni.* Venise, 1859.

DE' FICORONI (Francesco). — *Le maschere sceniche e le figure comiche de' antichi Romani.* Rome, 1736.

— *De larvis scenicis.* Rome, 1744.

DOTTI. — *Satire del cav. Dotti.* Genève, 1757.

FINZI (Giuseppe). — *Storia della letteratura italiana.* 5 vol. Turin, 1895.

FONTANINI (M. G.). — *Apostolo Zeno.* Note alla biblioteca dell' eloquenza italiana. Venise, 1753.

FULIN (Rinaldo). — *Giacomo Casanova e gl' Inquisitori di stato.* Ricerche del prof. ab. Rinaldo Fulin. Venise, 1877.

— *Breve sommario di storia veneta.* Venise, 1873.

GALANTI (Ferdinando). — *Carlo Goldoni e Venezia nel secolo XVIII.* 2e édit. Padoue, 1882.

Galvani (L. N.). — *I teatri musicali di Venezia nel secolo xvii.* Milan, 1879.

Gamba. — *Serie degli scritti impressi in dialetto veneziano.* Venise, 1832.

Gavi (Domenico). — *Della vita di Carlo Goldoni e delle sue commedie.* Lezioni quattro. Milan, 1826.

Gherardini (Giovanni). — *Vita di Carlo Goldoni.* Milan, 1821. In-8°.

Giudici (Emiliano). — *Storia delle belle lettere in Italia.*

— *Storia del teatro in Italia.*

Gheltof (G. M. Urbani de). — *Le maschere in Venezia,* opusculo. 1877.

— *Le colonne della Piazzetta.* Venise, 1878.

— *Lettere di Carlo Goldoni con prefazione e note.* Venise, 1880.

— *Carlo Goldoni a Chioggia* nell' *Ateneo veneto.* Décembre 1883.

Goldoni (C.). — *Fogli sparsi,* raccolti da A. G. Spinelli. Milan, 1885.

Gozzi (Carlo). — *Opere.* 8 vol. in-8°. Venise, 1772.

— *Memorie inutili,* pubblicate per umiltà. Venise, 1797. Les *Mémoires inutiles* ont été traduits en français par Paul de Musset. Paris, 1848.

Gozzi (Gasparo). — *Le poesie di Gasparo Gozzi.* Florence, 1863.

— *Lettere.* 2 vol. 1755.

— *L'osservatore veneto.* 12 vol. in-8°. Venise, 1768.

— *Scritti.* Florence, Le Monnier. Avec préface de N. Tommaseo.

Gritti (Francesco). — *Poesie.* Venise, 1824.

Guasti (Cesare). — *Il Goldoni a Firenze* nell' *Archivio veneto.* Venise, 1871.

GRAF (A.). — *Tre commedie italiane del cinquecento.* Studi drammatici. Turin, 1878.

GRATAROL (P. A.). — *Narrazione apologetica.* Stockholm, 1779.

GUERZONI. — *Il teatro italiano nel secolo xviii.* Milan, 1876.

LAMBERTI. — *Memorie degli ultimi cinquant' anni della repubblica* (Bibliothèque Saint-Marc, manuscrit).

LÖHNER. — *Carlo Goldoni e le sue Memorie in* Archivio veneto. T. XXIII, part. I. 1882.

— *Cronologia goldoniana in* Archivio veneto, t. XXIV.

LONGO. — *Memorie.* Venise, 1820.

MADDALENA (E.). — *Fonti goldoniane. La Finta ammalata.* Estratto dall' *Ateneo veneto.* Venise, 1893.

— *Una commedia dimenticata* (Noterelle goldoniane). Città di Castello, 1892.

— *Gœthe e il Goldoni* nella *Fanfulla della domenica.* 1892, n° 36.

— *La locandiera* (Noterelle goldoniane). Estratto del *Giornale Ligustico.* 1893.

— *Bricciche goldoniane* (*Le baruffe chiozzotte*). Alexandrie, s. d.

MAFFEI (Scipione). — *Dei teatri antichi e moderni.* Vérone, 1753.

— *Œuvres complètes.* Venise, 1790. 18 vol. in-8°.

MAGRINI (Giovanni-Battista). — *Carlo Gozzi e le Fiabe.* Saggi storici, biografici e critici. Crémone, 1876.

MALAMANI (Vittorio). — *Il settecento a Venezia.* I. Satira del costume. Turin-Rome, 1891. 2e édit.

— *Nuovi appunti e curiosità goldoniane.* Venise, 1887.

MARCELLO (B.). — *Il teatro di musica alla moda.* Venise, 1773. *Le théâtre à la mode.* Traduction par Ernest David, précédée d'une *Étude sur Marcello, sa vie et ses œuvres,* et

d'une préface par L. A. Bourgault-Ducoudray, professeur au Conservatoire de musique de Paris. Paris, Fischbacher, 1892.

MARTELLI (P. J.). — *Discorso sul verso tragico.* Opere. Bologne, 1723-1735. 7 vol. in-8°.

MASI (E.). — *La vita, i tempi, gli anni di Francesco Albergati, commediografo del secolo XVIII.* Bologne, 1878.

— *Parucche e sanculotti nel secolo XVIII.* Milan, 1886.

— *Studi e ritratti.* Bologne, 1881.

— *I critici di Carlo Gozzi* nella *Fanfulla della domenica.* Décembre 1881.

— *Carlo Goldoni e Pietro Longhi* in Studi sulla storia del secolo XVIII. Florence, 1891.

MENEGHEZZI (Ferdinando). — *Memorie storiche, apologetiche e critiche della vita e delle opere di Carlo Goldoni.* Milan, 1827. In-16.

MICALI. — *L'Italia avanti il dominio dei Romani.*

MOLMENTI (P.). — *Carlo Goldoni.* Studio di P. G. Molmenti. Venise, 1880, 2e édit.

— *Vecchie storie.* Venise, 1883.

— *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica.* Turin, 1885. 2e édit.

— *La dogaressa di Venezzia.* In-8°. Turin.

— *Il Carpaccio e il Tiepolo.* In-8°. Turin.

— *Studi e ricerche di storia e d'arte.* 1 vol. in-8°. Turin, 1892.

MONACI (Ernesto). — *Uffizi drammatici dei disciplinati dell'Umbria,* nella *Rivista di filologia romanza.* Vol. I, fasc. 4, 1874.

MORELLI (Jacopo). — *Delle solennità e pompe nuziali già usate presso gli Veneziani.* Dissertazione veneziana. 1793.

Morpurgo (Emilio). — *Marco Foscarini e Venezia nel secolo xviii.* Florence, 1880.

Moschini (G. A.). — *Della letteratura veneziana del secolo xviii fino a' nostri giorni.* Venise, 1806.

Muratori (A.). — *Antiquitates Italiæ medii ævi sive Dissertationes de moribus italici populi, ab inclinatione romani imperii usque ad annum 1500.* Milan, 1738-1742. 6 vol. in-fol.

Mutinelli. — *Costume veneziano.* Venise, 1831.

— *Gli ultimi cinquant' anni della repubblica.* Venise, 1854.

Napoli-Signorelli. — *Storia critica dei teatri antichi e moderni.* 11 vol. 1777-1813.

Negri (F. V.). — *Vita di Apostolo Zeno.* Venise, 1816.

Neri. — *Costumanze e sollazzi.* I cicisbei a Genova. Gênes, 1883.

Nocchi (Raffaelo). — *Commedie scelte di Carlo Goldoni,* pubblicate per cura di Raffaelo Nocchi, con un discorso su Carlo Goldoni e le sue commedie. Florence, 1856.

Nuova Antologia. — 1er mars 1881. A. Ademollo. — 15 décembre 1883. *Carlo Goldoni avvocato,* par A. Pascalato.

Nuova Enciclopedia. — Vol. IV. Parola *Cicisbeo.* Turin, 1858.

Paravia (P. A.). — Orazione per il monumento eretto al C. Goldoni nell' atrio del teatro della Fenice. Venise, 1830.

Perosa (Leonardo). — *Del Melodramma in Italia.* Venise, 1864.

Perrucci (Andrea). — *Dell' arte rappresentativa, premeditata ed all' improvviso.* Naples, 1669.

Petrocchi (P.). — *Goldoni e la commedia.* Milan, 1894.

Pignatore (Marino). — Elogio storico di C. Goldoni. Venise, 1802.

Quadrio (Francesco-Saverio). — *Della storia e della ragione d'ogni poesia.* Bologne et Milan, 1739-1759. 7 vol. in-4°.

RENIER-MICHEL (Giustina). — *Origini delle feste veneziane.* Milan, 1829.

ROMANIN (Samuele). — *Storia documentata di Venezia.* Venise, 1853-1861.

— *Lezioni di storia veneta.* Florence, 1875.

SALFI. — *Saggio storico-critico della commedia italiana.*

SANCTIS (DE). — *Storia della letteratura.* Naples, 1873.

SANUDO. — *Vite dei dogi di Venezia.*

SCALA (Flaminio, detto *Flavio*). — *Il teatro delle favole rappresentative,* ovvero : *La ricreazione comica, boschereccia e tragica,* divisa in 50 giornate. Venise, 1611.

SCHERILLO (M.). — *La commedia dell' arte in Italia.* Studi e profili. Turin, 1894.

SETTEMBRINI (L.). — *Lezioni di letteratura italiana, dettate nell'università di Napoli.* 3 vol., 11e édit. Naples, 1886.

SPINELLI (A. G.). — *Bibliografia goldoniana.* Milan, 1884.

— *Lettere di Carlo Goldoni e di Girolamo Medebach al conte Giuseppe Antonio Arconati Visconti.* Milan, 1882. In-4°.

STOPPATO (L.). — *La commedia popolare in Italia.* Padoue, 1887.

TAMAGNI. — *Storia della letteratura latina.*

TIRABOSCHI (G.). — *Storia della letteratura italiana.* Modène, 1792.

TOMMASEO. — *Storia civile nella letteraria.* Turin, 1872.

VERRI (Pietro). — *Il caffè.* Brescia et Venise, 1765-1766.

— *Maschere della commedia italiana.* Milan, 1835.

ZANETTI (Girolamo). — *Memorie autografiche* per servire all'istoria civile dell' inclita città di Venezia. 1742-1743.

§ 3.

ALLEMAGNE.

BURCKHARDT (J.). — *Die Cultur der Renaissance in Italien.* Bâle, 1860.

— *Geschichte der Renaissance in Italien.* Stuttgard, 1867.

DIEZ (Frédéric). — *Etymologisches Wœrterbuch der romanischen Sprachen.* Bonn, 1853. 4e édit. 1869.

FLŒGEL (C. F.). — *Geschichte der komischen Literatur.* Liegnitz et Leipzig, 1787.

FRIEDWAGNER (Mathias). — *Gœthe als Corneille-Uebersetzer.* Ein Beitrag zur Geschichte des französischen Dramas in Deutschland. Vienne, 1890.

GŒTHE (W.). — *Mémoires.* Voyage en Italie. Traduction de la baronne de Carlowitz. Paris, Charpentier, 1860.

JACOBS (Chr. F. W.). — *Charaktere der vornehmsten Dichter aller Nationen.* Leipzig, 1793-1803. 7 vol. in-8°.

KEIL. — *De grammaticis latinis.* Leipzig, 1857.

KLEIN. — *Geschichte des Drama's.* Leipzig, 1886.

LESSING (E. G.). — *Dramaturgie de Hambourg.* Traduction de M. Ed. de Suckau, revue et annotée par L. Crouslé, avec une introduction par Alfred Mézières. Paris, Didier, 1885.

LÜDER (H. A.). — *Carlo Goldoni in seinem Verhæltniss zu Molière.* Oppeln, 1883.

MÜLLER (Hugo). — *Ueber den Einfluss der Zeitgeschichte auf die dramatische Literatur der Italiener.* Berlin, 1871.

PRŒLZ (R.). — *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Deutschland.* Berlin, 1883.

RŒDER (M.). — *Italienische Dichter- und Künstler-Profile.* Leipzig (s. d.).

SAUER. — *Geschichte der italienischen Literatur.* Leipzig.

SCHILLER (J. C. F.). — *Turandot.* Consulter la préface de A. Mattei, dans la traduction italienne.

SCHLEGEL (A. W. VON). — *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur.* Cours de littérature dramatique. Traduction de Mme Necker de Saussure. Paris, A. Lacroix et Verbœckhoven, 1865.

SKOLA (J.). — *Corneille's* Le Menteur *und Goldoni's* Il bugiardo *in ihrem Verhæltniss zu Alarcon's* La verdad sospechosa. Pilsen, 1883.

TIECK (L.). — *Kritische Schriften.* Leipzig, 1848-1852.

VOSS (G. J.). — *Poeticarum Institutionum, libri III.* Amsterdam, 1647.

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES.

CHAPITRE III.

LA RÉFORME LITTÉRAIRE.

CHAPITRE IV.

LA RÉFORME MORALE.

CHAPITRE V.

CLASSEMENT DES ŒUVRES DRAMATIQUES DE GOLDONI.

CHAPITRE VI.

LES PERSONNAGES DE GOLDONI.

CHAPITRE VII.

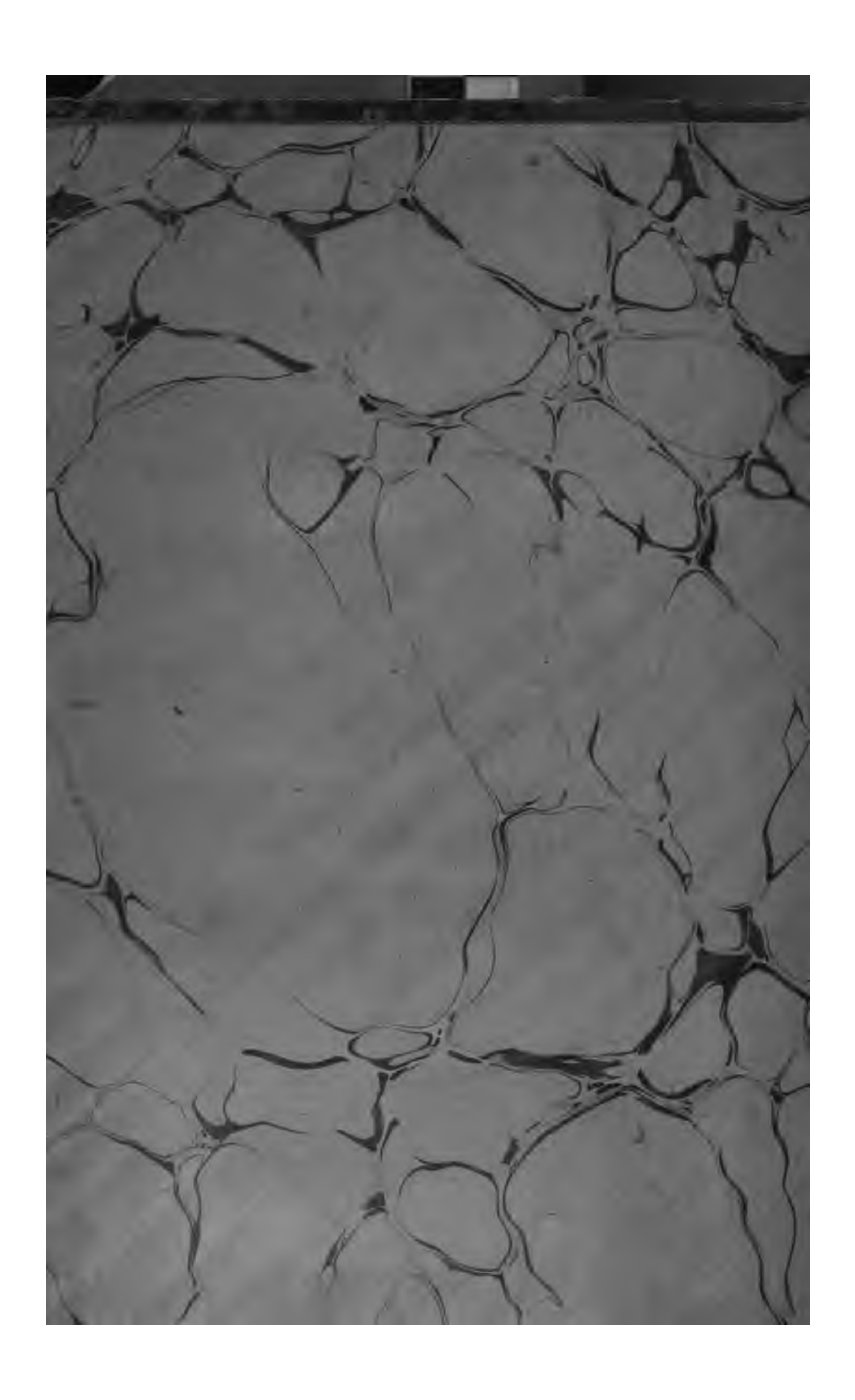
GOLDONI A PARIS.

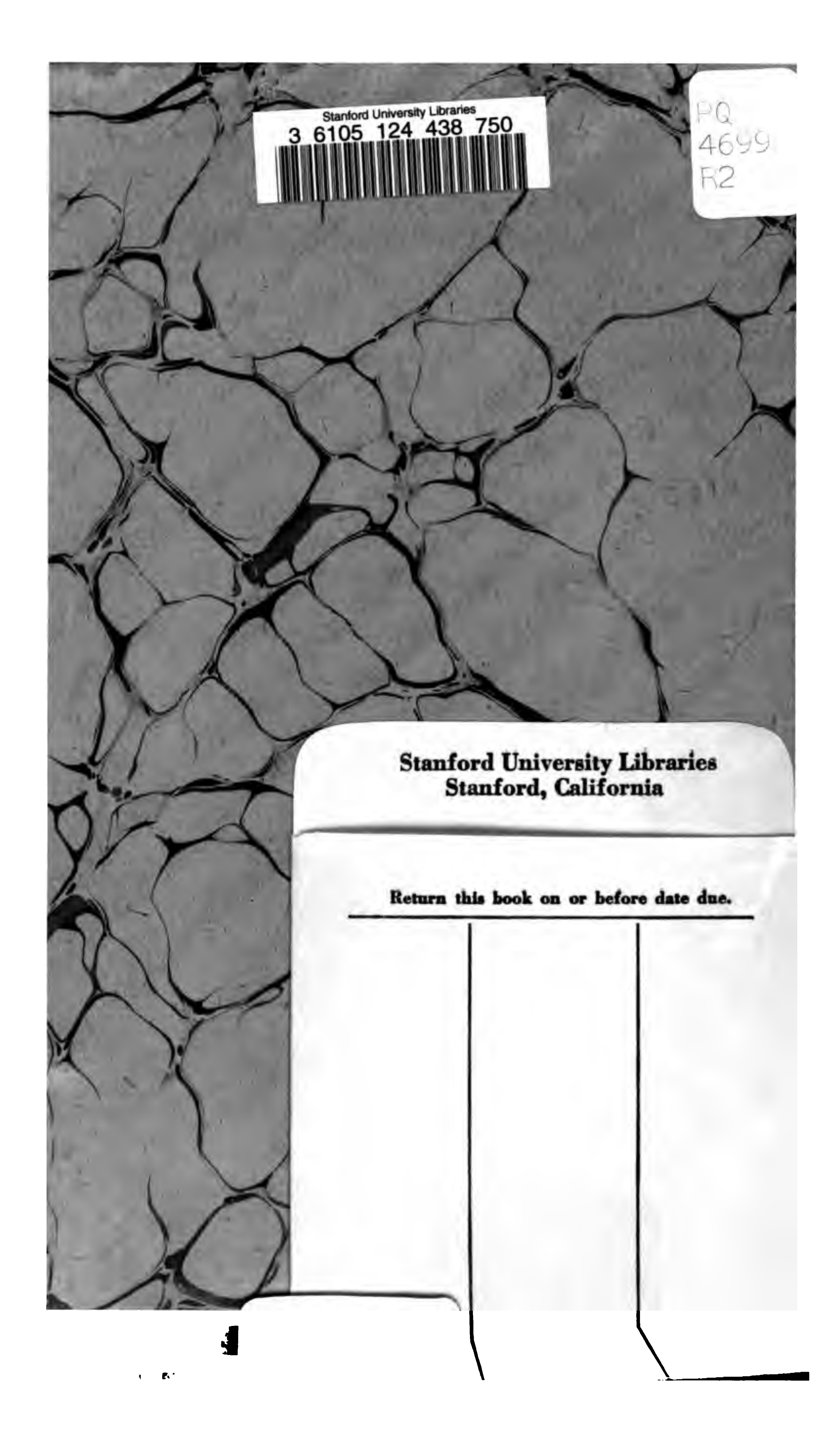
CHAPITRE VIII.

GOLDONI ET LE THÉATRE FRANÇAIS.

CONCLUSION.

Nancy, impr. Berger-Levrault et Cie.




Stanford University Libraries
3 6105 124 438 750
PQ
4699
R2
Stanford University Libraries
Stanford, California
Return this book on or before date due.

